

PRZEGLĄD MUZYCZNY

MIESIĘCZNIK

ORGAN ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH

ROK IV. Poznań, dnia 20. sierpnia 1928 NR. 8

WSZECHSŁOWIAŃSKI ZJAZD ŚPIEWACZY

POD PROTEKTORATEM

PANA PREZYDENTA RZPLITEJ IGNACEGO MOŚCICKIEGO

ODBĘDZIE SIĘ NA TERENACH **POWSZECHNEJ WYSTAWY KRAJOWEJ**

W DNIACH: 18, 19, 20, 21 MAJA 1929 ROKU

ŁĄCZNIE ZE ZJAZDEM ODBĘDZIE SIĘ

PIERWSZY WIELKI FESTIVAL WSPÓŁCZESNEJ MUZYKI POLSKIEJ

PROGRAM:

I. Sobota,	18 maja,	godz.	19,30	Koncert inauguracyjny w wykonaniu chórów poznańskich i orkiestry.
II. Niedziela,	19 „	„	9	Msza polowa.
„	19 „	„	10	Próba chórów ogólnych (polskich i zagranicznych).
„	19 „	„	12	Uroczyste otwarcie zjazdu w obecności p. Prezydenta Rzeczypospolitej:

a) Utwór powitalny w wykonaniu chórów poznańskich.
b) Przemowy.
c) „Apoteoza Pieśni“ w wykonaniu złączonych chórów całej Słowiańszczyzny — z tow. orkiestry.
d) „Apoteoza Słowiaństwa“ w wykonaniu złączonych chórów całej Słowianszczyzny — z tow. orkiestry (około 15 tysięcy śpiewaków — wszyscy śpiewają po polsku.)

NB. Zwracamy uwagę kompozytorów polskich na KONKURS, którego warunki podajemy na 2 str. okładki niniejszego numeru. Konkurs dotyczy Wszechsłowiańskiego Zjazdu Śpiewaczego.

Niedziela, 19 maja, godz. 15,30	Koncert chóralny narodów słowiańskich. (*Zbiorowy chór każdego narodu* wystąpi z dwiema dowolnemi, własnemi pieśniami, śpiewanemi w swoim języku).
„ 19 „ „ 19,30	Koncert chóralny polskich *związków* śpiew. (szczegóły później) — ewent. koncert Starej Muzyki Polskiej.
III. Poniedz., 20 maja, godz. 10—12	Zawody *okręgów* Wlkp. Związku.
„ „ „ „ 12—14,30	Zawody *Międzysłowiańskie.*
„ „ „ „ 15—17	Zawody *okręgów* Wlkp. Związku (dalszy ciąg).
„ „ „ „ 17—19,30	Zawody *Międzysłowiańskie* (dalszy ciąg).
„ „ „ „ 20	Koncert symfoniczny — Opera.
„ „ „ „ 22	Raut.
IV. Wtorek, 21 maja, godz. 9	Zwiedzanie miasta.
„ „ „ „ 12	Koncert symfoniczny, lub oratoryjny.
„ „ „ „ 16	Zawody *Międzysłowiańskie* (dalszy ciąg).
„ „ „ „ 20	Koncert z udziałem chórów nagrodzonych. — Zakończenie Zjazdu.

Zarząd Główny Wlkp. Związku, jako Komitet Wykonawczy i odpowiedzialny podaje powyższy program do wiadomości wszystkich Związków Śpiew. Polskich *w kraju i zagranicą* a także wszystkich bratnich organizacyj śpiewaczych *całej Słowiańszczyzny,* zastrzegając sobie ewentualne odchylenia od podanego programu. Zaproszenia do poszczególnych związków polskich jak i zagranicznych słowiańskich będą wysyłane we wrześniu.

Wyszczególnienie utworów wyznaczonych do zawodów i wspólnego wykonania nastąpi później, tymczasem podajemy do wiadomości wszystkich chórów w Polsce, że wykonane będą na chór męski (wszechpolski): *Gaude Mater* Gorczyckiego, *Bogurodzica* (według rękopisu Bibl. Jagiellońskiej) unisono i *Jeszcze Polska nie zginęła* także unisono.

Do zawodów *okręgów* (nie poszczególnych chórów) Związku Wlkp. wyznaczone są na chór mieszany *Warjacje* Wiechowicza. Utwory na okręgowy chór męski i żeński przygotowuje się; także utwory na wszechpolski chór mieszany i żeński (męski jak wyżej) są w przygotowaniu. To samo dotyczy utworów wyznaczonych na konkurs międzysłowiański (na utwory te rozpisany jest konkurs).

Udział w zawodach międzysłowiańskich biorą z każdego związku polskiego najwyżej 3 chóry męskie, 3 mieszane i 3 żeńskie — razem 9 — i to te, które zdobyły *najmniej 25 punktów* na tegorocznych zawodach w swoim okręgu. (Czyli, że pod uwagę będą brane chóry z maximalną ilością punktów, poczynając od 25).

Chór jako jednostka bierze się pod uwagę przy udziale conajmniej 60 % czynnych członków.

Każdy związek polski decyduje sam na podstawie powyższych warunków o udziale swoich chórów w zawodach i jest za nie odpowiedzialny.

W ramach zjazdu wszechsłowiańskiego odbędzie się *I Wielki Festival Współczesnej Muzyki Polskiej* z udziałem najwybitniejszych sił artystycznych polskich. Oprócz tego

odbędą się koncerty starej muzyki polskiej, a najwybitniejsi muzykologowie wygłoszą szereg referatów z różnych dziedzin polskiej kultury muzycznej.

Do współudziału w organizacji zjazdu zaproszeni są najwybitniejsi kompozytorowie wykonawcy, artyści z różnych dziedzin i działacze społeczni.

Przewidziany jest również udział chórów z wychodźtwa polskiego (Ameryka, Francja, Niemcy), a także udział chórów szkolnych z całego kraju.

We wszystkich sprawach dotyczących zjazdu prosimy się zwracać do biura Wlkp. Związku Kół Śpiew., Poznań, Półwiejska 35.

St. Wiechowicz,
Sekretarz
Wszechsłowiańskiego Zjednoczenia Śpiew.

Dr. Leon Surzyński,
Prezes
Wszechsłowiańskiego Zjednoczenia Śpiew.

K. T. Barwicki,
Sekretarz
Wlkp. Związku Kół Śpiewaczych

Kajetan Bojarski,
Prezes
Wlkp. Związku Kół Śpiewaczych

Poznań, w sierpniu 1928 r.

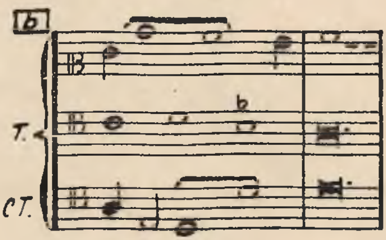
Dr. Marja Szczepańska (Lwów).

Hymn ku czci św. Stanisława z XV wieku.

(Przyczynek do historji średniowiecznej muzyki w Polsce). (C. d.)

Kadencyj środkowych jest 11: cztery doryckie (t. 14—15, 28—29, 36—37, 49—50), jedna frygijska (t. 9—10), cztery frygijskie transponowane do subdominanty (t. 4—5, 19—20, 40—41, 44—45), jedna lidyjska (t. 53—54) i jedna miksolidyjska (t. 24—25). Jak więc widzimy, sfera modulacyjna w naszym hymnie, liczącym 59 taktów, jest dość szeroko zakreślona. Co do rodzaju kadencyj wewnętrznych, to znajdujemy ich ośm o następstwie harmonicznem: VII^6—I i trzy w schemacie VII^6—II—I, a więc wraz ze zwrotem Landinowskim. Te ostatnie są identyczne z kadencjami końcowemi. Dla uzupełnienia podaję schemat kadencji VII^6—I.

takt 4—5:

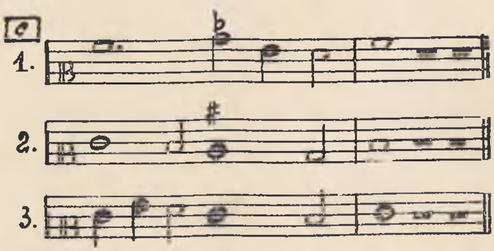


O stosunku kadencyj do rozczłonkowania tekstu i formy kompozycji będzie mowa w dalszym ciągu pracy.

Omawiając melodykę utworu, zwrócimy uwagę na charakter poszczególnych głosów. Utwór nasz jest monodją wokalną z towarzyszeniem dwóch głosów instru-

mentalnych.[21]) Na instrumentalny charakter tenoru i kontratenoru wskazuje brak tekstu, przeważające w nich większe wartości nut w przeciwieństwie do głosu górnego posiadającego tekst, a więc wokalnego, przedewszystkiem zaś zupełnie swobodne, jak wogóle we wczesnym wieku XV, traktowanie interwałów melodycznych, również stanowiące kontrast do głosu górnego, śpiewanego. Z powodu tych różnic zajmiemy się osobno melodyką głosu najwyższego, osobno zaś melodyką głosów niższych.

Głos najwyższy jest w wysokim stopniu śpiewny. Zastosowane są interwały mniejsze, nieliczne zaś większe są wprowadzone zupełnie według zasad kontrapunktycznych melodyki epoki następnej (a cappella), zawsze bowiem poprzedzają je lub następują po nich interwały mniejsze w kierunkach przeciwnych. Kilkakrotnie spotykane trójdźwięki rozłożone słabo podkreślają sporadyczną homofoniczność w hymnie, zachowującym zupełną samodzielność głosową. Widzimy je w t. 3-4, 26-27, 30, 34, 42—43 jako następstwo tonów: 1—3—5, 3—1—5, 5—3—1, 5—1—3. Rzadkie jest powtarzanie tego samego tonu (t. 1, 2, 6, 51) i nie posiada ono charakteru recytatywnego. Raz jeden tylko zachodzi progresja (t. 26—27) w formie powtórzenia złamanego trójdźwięku o kwartę niżej (a—f—d— —e—c—a), więc progresja dwuczłonowa, krótka, niepodobna do tych, które jako szerzej rozbudowane i częściej w ciągu jakiegoś utworu powtarzane, wskazują zdaniem Fickera na wpływy włoskie.[22]) Pozatem zwracamy jeszcze uwagę na stale powtarzające się w głosie górnym schematy melodyczne kadencyj. Są one uzależnione od wprowadzenia lub niewprowadzenia owej „seksty Landina“



Istnieją w całym hymnie motywy, które się kilkakrotnie zjawiają w formie identycznej lub prawie identycznej, niekiedy kombinowane z sobą w sposób bardzo pomysłowy. Dotyczy to zwłaszcza motywów złożonych z interwałów sekundowych o rytmie trocheicznym, właściwym zwłaszcza wielu francuskim utworom z II połowy

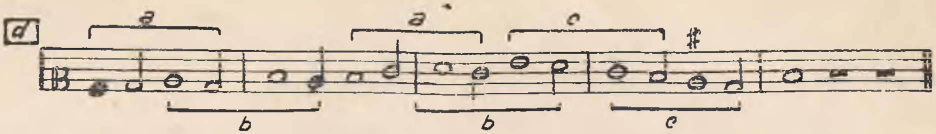
---

[21]) Twierdzenie M. Grafczyńskiej („Beethoven - Zentenarfeier... Internationaler Musikhistor Kongress“, st. 164), jakoby utwory polskie XV wieku posiadały „monodyczno-recytatywną (!) fakturę“, nie odpowiada rzeczywistości.

[22]) Die frühen Messkompositionen der Trienter Codices, w „Studien zur Musikwissenschaft“, XI, str. 7 i 13.

XIV i I połowy XV wieku.[23]) Cytuję dłuższą frazę, zaznaczając klamrami motywy które się powtarzają w ciągu hymnu

takt 11—15:



Zauważamy te motywy w t.: 23, 24, 24—25, 31, 43—44,44, 44—45, 53. Fraza powyżej zacytowana stała się jakby rezerwoarem pojawiających się tu i owdzie motywów, które występują albo luźnie albo w kombinacji z sobą. Wprawdzie melodyka głosu górnego nie jest w całym utworze opartą na sekundach i tercjach (sekundy jednak przeważają, jednakże rzadko ukazują się motywy z interwałami kwinty (2) lub kwarty (6). Wreszcie zauważyć należy, iż ucho dzisiejsze odczuje jako pozorne zawikłanie toku melodyjnego wprowadzenie motywów o niepokojącej rytmice modalnej, wówczas jeszcze niewygasłej. Tych wypadków zachodzi w naszym hymnie niewiele w porównaniu z innemi utworami rkp.'u 52. Melodyka tego głosu jest — jak już zauważyliśmy — na ogół bardzo płynna, charakter jej jest, jak widać choćby z przytoczonej frazy, świecki. Pod tym względem utwór nasz nie różni się od przeważającej ilości ówczesnych kompozycyj kościelnych, nie mówiąc już o świeckich (zwłaszcza balladach i motetach).

W głosach niższych, instrumentalnych, znajdujemy interwały począwszy od prymy aż do nony,[24]) użyte zupełnie swobodnie, bez żadnego niemal ograniczenia. Kolejne ich następstwo jest również przeważnie dowolne. Znajdujemy więc w jednym kierunku postępujące połączenia: tercję po kwarcie, tercję po kwincie, kwartę po kwincie, kwintę po kwarcie, kwartę po sekście itp. Ta zupełna swoboda w traktowaniu interwałów, przerywanych z rzadka bardziej śpiewnemi motywami i małemi frazami, polegającemi na wprowadzeniu szeregu interwałów sekundowych lub sekundowych i tercjowych, jest uzasadniona z jednej strony instrumentalnym charakterem tenorów, z drugiej zaś czynnikami harmoniczno-dźwiękowemi, na co wskazuje bliska niekiedy łączność tenoru z kontratenorem, zaznaczająca się także w rytmice. Śpiewniejszym jest jednak tenor, nie zawierający nawet żadnych bardzo dalekich odstępstw od melodyki wokalnej, w przeciwieństwie do kontratenoru, który zapewne powstał, gdy obydwa inne głosy były już gotowe. Pod tym względem również stwierdzamy wiele podo-

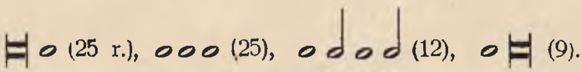
[23]) Por. utwory z „Roman de Fauvel", Wilhelma de Machault, Ciconii, Brasarta, Lieberta, Cuneliera, Binchois itd. Rzadziej zdarzają się u włoskich kompozytorów (Franc. de Florentia, Bianchi, Corsini, Bart. de Bononia) i nie w dłuższych frazach, podobnie ,jak u Dufaya. W rękopisie 52 znajduje się kilka utworów, w których szereg taktów posiada rytm trocheiczny. I tak n. p. widzimy to w „Credo" Zachariasa (3 i 4 takty), w anonimowem „Nitor inclite claredinis" (4 takty). Najdłuższa, bo 8 taktów trocheicznych zawierająca fraza znajduje się w „Cracovia civitas" gdzie występują także krótsze frazy trocheiczne (po 3 i 4 takty). We wszystkich wypadkach frazy te mieszczą się (jak w naszym hymnie) w głosie najwyższym.

[24]) Nony w kontratenorze są jednak interwałami martwemi, na pograniczu między jednym a drugim ustępem.

bieństw z ówczesnemi utworami, będącemi monodjami z towarzyszeniem 2 głosów instrumentalnych.

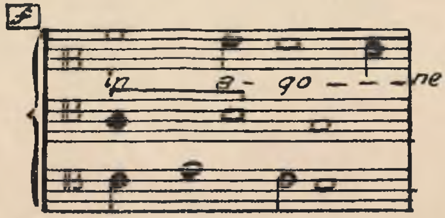
Czy hymn nasz jest oparty o jakiś cantus firmus w rytmizowanej i koloryzowanej postaci, to na razie nie było możliwe do stwierdzenia. Pewnem wydaje się jedynie to, że w żadnym głosie nie znajdujemy związku melodycznego z chorałem. Wszelkie w tym kierunku czynione poszukiwania zawiodły najzupełniej. Być może, iż źródłową melodją hymnu była jakaś melodja hymniczna, może nawet polskiego pochodzenia, lub nawet jakiejś pieśni świeckiej, tak polskiej jak i obcej. Polska hymnografja średniowieczna pozostawia jeszcze bardzo wiele do życzenia. Nie wydaje mi się jednak rzeczą wykluczoną, iż wszystkie głosy pochodzą z własnej inwencji kompozytora, jak się to już wówczas często zdarzało (od XIV wieku).

Rytmika poszczególnych głosów jest naogół urozmaicona w zakresie możliwości, które wynikają z „tempus“ i „prolatio“. Odmian rytmów taktowych istnieje w naszym hymnie czternaście. Niektóre rytmy pojawiają się tylko w pewnym głosie, albo nawet jednorazowo, przyczem największa ilość odmian przypada na kontratenor, najmniejsza zaś na spokojniejszy od innych głos górny. Jeśli chodzi o najczęściej stosowane rytmy taktowe, to pomijając rzadkie odmiany (t. j. zastosowane rzadziej niż 4 razy) wskażemy na częstsze:



Pierwsze dwa rodzaje rytmów taktowych są właściwe wielu hymnicznym melodiom średniowiecza. Wskazać tu musimy również na to, że rytmy synkopowane są daleko częstsze w tenorach, niż w górnym głosie. Liczne są kontrasty rytmiczne pomiędzy dwoma lub trzema głosami. O ile głos górny prawie nie używa rytmów jambowych, o tyle w głosach dolnych są one stosowane, także w połączeniu z innemi rytmami, istnieją takty i frazy, w których jamby jednego głosu są przeciwstawiane trochejom drugiego. Najmniejsza łączność (identyczność) rytmiczna zachodzi pomiędzy górnym a dolnym głosem. W 18 taktach istnieje łączność rytmiczna pomiędzy tenorami. Jest to zjawisko wówczas zupełnie zrozumiałe, a odpowie mu także — jak się później przekonamy — także analogja w prowadzeniu głosów. Pośrednie, ale nieznaczne miejsce zajmuje stosunek głosu górnego i tenoru, które powstały przed kontratenorem. Zupełnie różne rytmy we wszystkich trzech głosach panują w 21 taktach (pominąwszy 8 taktów kończących kadencję i ruch rytmiczny). Przykładem tego niech będzie akt 52: [25])

[25]) Por. również takt 4 w podanym wyżej przykładzie kadencji z taktu 4–5.



Naodwrót — tylko w 3 taktach zachodzi rytmiczna identyczność wszystkich głosów. Prawie ustawicznie zatem spotykamy się z działaniami „rytmów uzupełniających". Co do kwestji grup rytmicznych, to możemy zauważyć, iż wyżej podana fraza (z t. 11—15) jest wyjątkiem. Co najwyżej bowiem zdarza się dwukrotne powtórzenie identycznego rytmu taktowego,[26]) z zastosowaniem najczęstszych, wyżej zacytowanych, odmian rytmu. Co do stereotypowej rytmiki w kadencjach (ostatnie 2 takty fraz), to przeważa ten schemat, który panuje w pierwszym z trzech typów kadencyjnych, również podanych poprzednio. Określając zaś ogólnie rytmiczne właściwości głosów powiemy, że najspokojniejszą jest rytmika głosu górnego, natomiast najmniej spokojną rytmika kontratenoru, w którym przesadna rytmiczność, unikająca regularnych grup, a wynikająca z harmoniczno-dźwiękowego przeznaczenia tego głosu podaje rękę niepokojowi w następstwie interwałów albo zmieniających ustawicznie kierunek albo też prowadzonych niewokalnie, z zastosowaniem częstych skoków. Wreszcie należy zauważyć, iż w 13 frazach, na które rozpada się nasz hymn, jedenaście rozpoczyna się od wartości większych (nawet największych), bądź we wszystkich bądź też w dwóch głosach.[27]) W ten sposób powstaje może schematyczny, ale i przejrzysty podział utworu na części, zaznaczony również stereotypowemi kadencjami i pauzami w głosie górnym.

Jest rzeczą zrozumiałą, iż technika prowadzenia głosów i ustosunkowania ich względem siebie jest inna, niż technika zwokalizowanej polifonji a cappella wieku XVI lub czasów po Dufayu, a więc ostatniej ćwierci wieku XV. Jest nawet w wielu wypadkach inna, niż technika I szkoły niederlandzkiej. Wiele szczegółów łączy nasz utwór z wiekiem XIV, niejedno wszakże z temi manierami technicznemi, które nietylko spotykamy jeszcze po r. 1400, ale nawet w dziełach I szkoły niederlandzkiej. Ta łączność tkwi już w samym fakcie trójgłosu, w którym tylko głos górny jest wokalny.

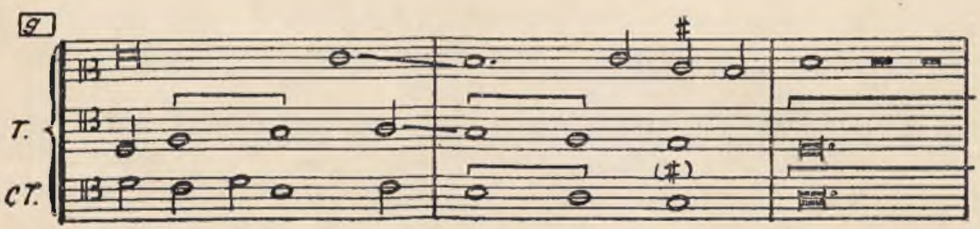
Zwracamy uwagę przedewszystkiem na wiele współbrzmień niepełnych (bez tercji lub bez kwinty), pozostających w związku z samodzielnem mimo wszystko prowadzeniem głosów, prowadzeniem, które w niewielkiej ilości wypadków i tylko w głosach niższych wykazuje stosowanie równoległych tercyj, zwłaszcza w kadencjach i na początku poszczególnych fraz, rzadko zaś poza temi miejscami i jeszcze rzadziej pomiędzy głosem górnym a jednym z tenorów. Działanie fauxbourdonu jest zlokalizowane w kadencjach, przyczem głos górny w przeciwieństwie do niższych jest figurowany („koloryzowany"), lecz niezasłaniający ruchów współbrzmień sekstowych, kończących się rozwiązaniem na oktawę z kwintą czystą w pośrodku. Do największych rzadkości należą równoległe seksty w obrębie utworu. Oczywiście wszystkie kadencje kończą się bez tercji. Wszystkie te właściwości są cechami trójgłosu w XV wieku.

---

[26]) Zjawisko to znamionuje bardzo wiele utworów XIV i XV wieku (od Machault i Landina do Dufaya, a nawet późniejszych mistrzów).

[27]) Analogicznych zjawisk nie brak w utworach z II połowy XIV i I połowy XV wieku.

Do największych odchyleń od praw uregulowanego kontrapunktu należy w naszym hymnie (jak wogóle nawet w najdoskonalszych utworach XV wieku) traktowanie konsonansów doskonałych i dyssonansów. Zauważamy niezmiernie często stosowanie ruchu prostego na konsonansy doskonałe (nawet w skoku), a więc stosowanie tych ukrytych kwint i oktaw, które czasy późniejsze wykluczają w ścisłym lub stosunkowo swobodnym trójgłosie.[28]) Ponadto znajdujemy (jak również w doskonałych dziełach XV wieku) szereg wypadków równoległych kwint i oktaw. Te pierwsze są przeważające i zachodzą w taktach: 2—3 (pomiędzy gł. I i III), 8 (pom. gł. II i III), 8—9 (pom. gł. I i II), 11 (I i II), 22—23 (I i III, 3 kwinty równoległe), 24 (I i II), 28 (I i II), 34—35 (I i II, skok kwint bez skrzyżowania głosów), 48—49 (I i II). Pomijam tu antyparalelę kwintową w t. 15—16 (II i III) jako dokonaną w „martwym" punkcie. Równoległe oktawy zachodzą w t. 21 (II i III) i 56—57 (II i III). Wreszcie zauważamy w t. 14 równoległe unisony (II i III), przedzielone w głosie III pauzą. Środkiem tym nie pogardził w 100 lat niespełna później Sebastjan z Felsztyna. Jest najzupełniej niewątpliwem, że kompozytor naszego hymnu zdawał sobie sprawę z tych kwint i oktaw i wiedział, jaki rodzaj kompozycji wyklucza paralele konsonansów doskonałych. Jednakże w jego czysto linearnych dążeniach mogło znaleźć się zarówno takie prowadzenie głosów, jak i swobodne traktowanie dyssonansów, jeśli melodyka poszczególnych głosów nie ponosiła szkody i mogła się samodzielnie i swobodnie poruszać. Pod tym względem nie różnił się od niektórych nawet największych mistrzów swej epoki. Niech dla udowodnienia tego poglądu posłuży nam cytat z taktów 48 50 (z kwintą równoległą), który też objaśni nam niejedną inną kwestję już omówioną lub jeszcze omówić się mającą



Dyssonansy są, jak to już wyżej zauważyliśmy, traktowane zupełnie swobodnie, co również pozostaje w związku z linearnem prowadzeniem głosów i zarazem z ich niezależnością rytmiczną. Ponadto można tu jeszcze zauważyć, iż powstaje niekiedy jakby tendencja częstszego tworzenia dyssonansów łącznie z przeciwieństwami rytmicznemi (opóźnienia i t. p.). Powstają z powodu tak różnorodnej konfiguracji rytmicznej różnorodne dyssonansy, często nieprzygotowane, ponadto dyssonansy osiągnięte skokiem. Ilość „prawidłowo" (t. j. według zasad uregulowanego kontrapunktu) rozwiązanych dyssonansów nie jest bynajmniej przeważająca, ale daleko większa jest ilość dyssonansów nieprzygotowanych, choć rozwiązanych następnie prawidłowo. Stosun-

---

[28]) Por. „Contrapunkt" Bellermanna i „Contrapuntal technique" Morrisa.

kowo najmniej dyssonansów zachodzi pomiędzy obydwoma tenorami. Głosem bowiem wytwarzającym głównie atmosferę dyssonansów jest głos górny, zwłaszcza w stosunku do środkowego, do tenoru, z którym powstał równocześnie. Ale i tu często głos środkowy przynosi z sobą dyssonans. Jak traktowane są w naszym hymnie dyssonanse, wystarczy wziąć pod uwagę septymę. Trzykrotnie tylko zdarza się rozwiązanie jej na sekstę. Pozatem bywa albo nierozwiązaną i tylko mechanicznie łączoną z współbrzmieniem konsonansu (zwykle doskonałego) albo też rozwiązana na oktawę bądź też ruchem głosu dolnego w górę o sekundę, bądź ruchem głosu dolnego na oktawę o sekundę w dół, bądź też ruchem głosu górnego o sekundę w górę na oktawę. Podobnie jak z septymą postępuje kompozytor z rzadko pojawiającą się sekundą, której niekiedy nie rozwiązuje wcale, lecz ruchem prostym łączy ją z tercją, postępując obydwoma głosami. Do rzadkości należy kwarta, rozwiązana raz tylko na tercję („prawidłowo"). Nony bywają traktowane albo jak sekundy, albo rozwiązywane na decymę, albo też i nierozwiązywane, lecz łączone wprost z konsonansem (doskonałym lub niedoskonałym) Skoki na dyssonansy i odskoki z dyssonansów są częste. Oczywiście nie brak dyssonansów przejściowych, tworzonych z zasady przez mniejsze wartości nut, minimy, jakkolwiek wiemy, że wiek XV (wcześniejsze zwłaszcza dziesięciolecia) znał dyssonansy przejściowe tworzone przez semibreves[29]).

(Dokończenie nastąpi).

Prof. Adolf Chybiński (Lwów).

Góralski balet K. Szymanowskiego.

(„Harnasie").

Od kilku lat już czytamy w różnych czasopismach wzmianki o powstającym balecie góralskim Karola Szymanowskiego, opartym o życie, tańce i muzykę górali tatrzańskich. Pierwotny tytuł „Janosik" zmienił kompozytor na inny: „Harnasie". I słusznie. Balet bowiem jego niema nic wspólnego z legendarnym Janosikiem, wspólnym bohaterem Podhala, Liptowa, Spisza i Orawy — bohaterem opiewanym przez wszystkie niemal sztuki piękne, a najmniej szczęśliwie przez muzykę artystyczną (daleko wymowniej przez muzykę ludową). Balet Szymanowskiego zajmuje się — „janosikami", nie legendarnemi postaciami, choć już niemal przechodzącemi w przeszłość, ale żywemi, jeszcze niekiedy spotykanemi — postaciami, które, jako zdolne do wypitki i wybitki, do tańca i bohaterstwa, nazwał na dawny sposób „harnasiami", posługując się słownictwem ludu polskiego na Podhalu. Każdy z nas, którzyśmy umiłowali żywe i literackie „Skalne Podhale". tęskni lub kiedyś tęsknił do wielobarwnej, wspaniałej przeszłości Podhala, z jego bujnem życiem i z jego umiłowaniem najzupełniejszej swobody, na tle najpiękniejszej w Polsce przyrody, pełnej silnych kontrastów — gdy tam w górze zima bieli szczyty, a tu w dole z pod nóg niemal wyrastają piękne kwiaty, przebijając pokrywę śnieżną. W takich to warunkach rozwijało się życie pasterskie i życie zbójnickie, życia, które mają wygląd poezji. I te dwa właśnie życia stanowią treść baletu Szymanowskiego, jego dwa obrazy.

Ze zrozumiałą niecierpliwością czekamy na dzieło Szymanowskiego, czekamy zwłaszcza my, nas kilku, którzyśmy wraz z twórcą „Harnasiów" stworzyli przed kilku laty coś w rodzaju „Pogotowia ratunkowego kultury podhalańskiej" (jak je nazwał Szymanowski) i którzyśmy wraz z nim „przeżywali swoją drugą młodość" (jak się również wyraził Sz.) w najpiękniejszym zakątku Polski, przyjaźniąc się z ludem Podtatrza, chłonąc jego sztukę z racji artystycznych lub naukowych potrzeb, biorąc udział w jego życiu i jego zwyczajach, których może formę, lecz nie treść jest zdolne oko wynaturzonego „cepra" zauważyć.

Dla przyszłego biografa czy monografa twórczości Szymanowskiego warto zanotować kilka szczegółów, odnoszących się do powstania dzieła.

---

[29]) Jeppesen, Palestrinastil und die Dissonanz, str. 93.

Podhale i jego muzykę znał Szymanowski już dawniej, poznał je jednak „właściwie“ dopiero przed kilku laty. Jedną z pierwszych jego wydanych kompozycyj są warjacje na temat „góralski“, temat bardzo piękny, w środkowej części uzupełniony po mistrzowsku przez kompozytora (dla celów formy). Okazało się później, że temat ten, zaczerpnięty z pewnego wydawnictwa melodyj góralskich, jest daleki od czarującej rzeczywistości, a w każdym razie daleki od góralszczyzny, tak różny, jak dawna a obecna znajomość ludu podhalańskiego, jego życia i sztuki u Szymanowskiego. Dzieło oczywiście nic na tem nie traci, bo „nie w tem rzecz“, ale w czem innem. W swych dalekich podróżach po Europie i poza nią stracił był Szymanowski bezpośredni związek z polską muzyką ludową, mając wiele do czynienia z muzyką prymitywną narodów egzotycznych. Nie sądzę, iż minę się z rzeczywistością, gdy wypowiem twierdzenie, że ta właśnie muzyka zrodziła w nim myśl o jakiejś możliwej do odtworzenia tylko w fantazji muzyce prasłowiańskiej, a przynajmniej pra-polskiej. Opuszczając rzeczpospolitą sowiecką, gdzie stracił wiele swych rękopisów, zatrzymał się we Lwowie. Przypadkiem poznał kilka melodyj góralskich, zademonstrowanych mu przez pewnego etnografa muzycznego w świetle prymitywnej harmoniki góralskiej, — melodyj bardziej charakterystycznych, aniżeli te, które są znane z wydawnictw dotychczasowych jako „tatrzańskie“. Niezapomnianym pozostanie temuż etnografowi moment, w którym nasz premjer muzyczny „stanął jak wryty“, kazał sobie powtarzać kilkakrotnie te same motywy, tak archaiczne, tak „oryginalne“, tak silne, iż nie zbladły wobec całego arsenału środków melodyki egzotycznej, motywy tak pierwotne i „barbarzyńskie“, do niczego znanego niepodobne. Tak padł pierwszy posiew, który jak ziarno czekał na odpowiednią chwilę i odpowiednią glebę: na własne przeżycia tam, skąd motywy te pochodziły. A więc szereg pobytów w Zakopanem. Był to warunek powstania wielkiego dzieła, warunek kategoryczny, nie dający się w niczem odmienić i niczem zastąpić, — warunek, którego nie mogą zastąpić nawet najsilniejsze wrażenia z dzieł literackich w połączeniu z czułem spoglądaniem na Tatry i górali. Jest rzeczą zrozumiałą, iż Szymanowski, równie wielki jak szczery artysta, nie mógł wejść w ślady tych, którzy „nie powąchali“ ani Tatr ani Podhala z jego ludem, lecz poznawszy kilka melodyj „tatrzańskich“ i naczytawszy się sporo literatury (zrozumiałej w całej pełni dopiero po poznaniu Tatr i Podhala) tworzą sobie... na odległość utwory „regjonalno-tatrzańskie“ (co za nonsens!), nazywając je „górskiemi“, gdy w nich wszystko jest tymczasem „dólskie“. Pewien muzykolog miał się wyrazić: „Dość już tej góralszczyzny“. Zupełnie słusznie! Od szeregu lat muzyka nasza jest zachwaszczana stertami „góralszczyzny“ (zwłaszcza pieśniami chóralnemi), budzącej niesmak u tych wszystkich, którzy lepiej niż inni widzą cel takich utworów, przypominających niezgrabne naśladowanie gwary góralskiej z krakowska lub mazurska, artystycznie zaś są to utwory chemicznie wyprane z indywidualnej pomysłowości i stylizacji. Nikt oczywiście nie zapyta się wytwórcy takiej muzyki, czy istotnie „wszedł w lud“. W pewnym wypadku nawet moglibyśmy się przekonać, że ktoś komponujący muzykę „regjonalno-tatrzańską“ zna Tatry i Podhale z... mapy Polski, książek, widokówek i — może — Krupówek.

Szymanowski nie tylko poznał Podhale, ale i rozmiłował się w niem. A gdy je poznał, zatęsknił za jego przeszłością. Gdy oprowadzałem Go po Muzeum Tatrzańskiem, widziałem jego zainteresowanie się każdym przedmiotem kultury góralskiej. Z każdego przedmiotu pragnął wyczytać coś z przeszłości Podhala. Z mianowania członkiem Muzeum Tatrz. jest dumny, jak z wielkiego odznaczenia. Nie omijał żadnej sposobności, aby poznać muzykę góralską w jaknajautentyczniejszem brzmieniu. Kazał sobie śpiewać i grać tę samą „nutę“ wielekroć razy. Umysł jego pracował nad tem, aby w tej muzyce wyczytać znowu to, co najstarsze i najbardziej swoiste. Gdy nadarzyła się sposobność otrzymania zbioru melodyj, opartego na fonograficznych zdjęciach, wyzyskał ją, zagłębiając się w nie z zapałem etnografa-artysty. Ale najważniejsze i decydujące było stykanie się ustawiczne z ludem. Podziw dla sztuki tanecznej Podhalan zbudził w nim chęć napisania baletu. Poznanie zaś tej sztuki mogło nastąpić tylko w wyjątkowych okolicznościach. Nastąpić mogło po wielu „pokazach“, i to nie „na zamówienie“, bo „zamówieni“ górale nie pokazują całej sztuki tanecznej, lecz tylko jej szablon. Należało postarać się o takie momenty, w których życie i sztuka splatają się nierozdzielnie i dopełniają idealnie.

— — — — — — — — — — — —

Bezksiężycowa noc. Szereg wózków toczy się ku Kościeliskom z turkotem po dawno nienaprawianej drodze. Jadą oni i one w towarzystwie literatury, plastyki, muzyki, nauki. Śpiewają bez ustanku, zanoszą się od śpiewu. Ciągłe fortissimo. Śpiew coraz namiętniejszy, coraz dzikszy, coraz „fałszywszy“. Potworne barbarzyństwo! Jakżeż wspaniałe barbarzyństwo! Huczy las przydrożny (czego on nie widział?!). Kłębi się czerń nocy i jaskrawe krzyki. Naraz ucisza się wszystko. Skręcili w dolinę Kościeliską (czego ona od setek lat nie widziała?!). Tam zatrzymują się przy gospodzie. Napad – nie napad? Wystraszony gospodarz znika, jak ów karczmarz w starogóralskich opowiadaniach. Prawie wszyscy uczestnicy „napadu“ byli bardzo... nastrojeni. Tem się różnili od zawsze trzeźwego gospodarza. Wobec tego ogólny „redyk“ ku Zakopanemu. Ogólny odwrót chłopców i dziewcząt, literatury, plastyki, muzyki, nauki. Bo niema gdzie tańczyć. Znowu zmieszanie nocnego chłodu z gorącym nastrojem, ciszy nocnej z szumem gwałtownego potoku, z turkotem wózków, ze śpiewami, hukaniami, rżeniem koni. Każdy wózek jęczy od ścisku. „Przeżywa się drugą młodość“. Wreszcie gościnna chałupa — z mocnemi podłogami. Tu będzie można tańczyć do woli. Serdeczne przyjęcie przez gościnnego gazdę i odrazu zabawa.

Taka, jak każda inna, więc nie zapomniana. Jeden tancerz lepszy od drugiego, każda tancerka lepsza od baletnicy. Wszystko zamienia się w ruch i rytm, taniec. Ludzie wychodzą z siebie. Niezliczyłby nikt melodyj granych przez Kościeliszczan, uczniów Obrochty w prostej lub bocznej linji. Nie zliczyłby ich, bo każda „ta sama" i każda inna. Improwizacja, jaką Bóg dał. Tańce te same, a ciągle inne. Mimo swej wielkiej foremności bardzo różne. Wielkie święto tańca i uciechy, „reszta" bowiem tylko „na codzień". Tańczą bez śladu zmęczenia. „Przynapici" wśród tańca nie wyglądają na „przynapitych". Trzymają się w tak pięknej formie, że nie dorówna im najbardziej zdyscyplinowany balet. Zbliża się ranek. „Bėły jesce dwie flaski i kasi sie popodziały". Podejrzenie pada na „kogosi". W krótce ciupagi, które dyrygowały „zbójnickim", zamieniają się na „narzędzie sprawiedliwości". Dźwięk i rytm. Wielka... perkusja, Niebawem słońce zapowiada się nad Muraniem. Skończyło się święto tańca. Niekażdy pewnie zapamiętał koniec zabawy... Wkrótce miała się odbyć druga.

Gdzieś na Kasprusiach... Późną nocą wstał księżyc i oświetlił pokryte śniegiem szczyty. Złoty pył przedarł się przez szarozieloną ciemnię nocy wiosennej. Wiatr poruszał młodą trawką i świeżem kwieciem, chwiejąc bezlistnemi jesionami, sterczącemi na straży przed odosobnioną chałupą. Tańczono w niej od wieczora. Orgja wesołości, szału, dźwięku, ruchu, rytmu, tonów, dudnienia podłogi i basów, ostrego jęku skrzypiec. Trwało to bez końca. Gdzieś na uboczu koło parowu z szumiącym potokiem toczyła się cicha rozmowa jej i jego. Ona zaręczyła się z woli rodziców z bogatym gazdą, nawet młodym, ale podobno „nic pote". Jej podobał się inny, prawdziwy harnaś, jeden z królów tańca Gdyby to były „starodawne casy", te ów „nic pote" zostałby „na lodzie", ona zaś poszłaby ze zbójnikami jako „freirka" jednego ze zbójników. Patrzy jej to z pięknych ognistych oczów. Dziś jednak „nie porada". Tańczono dalej, jeszcze bardziej zawzięcie. Znowu skończyło się na załatwianiu nieporozumień ciupagami. „Prawa myśliwskie krótkie". Ktoś ustąpił („niema sprawiedliwości na świecie, cheba Bóg"), ktoś inny wrócił do tańca („jest sprawiedliwość na świecie"). Skończyła się zabawa. Czas było na orkę...

Gdzieś znowu u stóp Gubałówki... Noc ciemna, przeraźliwie ciemna. Dookoła chałupy same wyboje i „dziury", niedaleko parów z łupkowatemi brzegami i pieniący się w pędzie potok. W chałupie wesele Starostą wesela słynny kompozytor, sprawujący swój honorny urząd z powagą, serdecznością i elegancją. „Wyście pan, ale nas". Było też trochę ceprów z pewnych powodów, ale rychłowczas się ulotnili. „Koło tej chałupy jest strasznie". Stary skrzypek z Kościelisk, czerwony i siwy, sypie hojnie swym przebogatym repertoarem. Nie wiadomo, czy patrzeć czy słuchać. Poprostu orgja melodyj i harmonij, niby tych samych, a ciągle zmiennych, jak powierzchnia pędzącego potoku. Czekamy aż podłogi zawalą się pod naporem tanecznej burzy. Jak oni tańczą!!! Nie na pokaz, — z potrzeby i namiętności. Na twarzach zarysowują się prawdziwe oblicze człowieka wyzbytego trosk i deptającego je w zapamiętałym tańcu. Wie, że za kilka godzin znowu powrócą Tak się złożyło, że tańczą sami znani wirtuozowie tańca. Piękni jak młodzi apollinowie, bezwzględni i szumni. To, co się zna z „Legendy Tatr", staje się rzeczywistością bez retuszu. (Warto przeczytać w tem miejscu). Wszyscy się rozumieli, zniknęła pruderja na codzień. Nigdy jeszcze nie widziałem twórcy „Harnasiów" w takim nastroju: był w niezrównanym humorze, utrzymanym w pięknych, dystyngowanych i równocześnie prostych a serdecznych formach Czarował wszystkich bez wyjątku. I on w dalszym ciągu „przeżywał swą drugą młodość". Wpatrywał się w tańczące postacie i wsłuchiwał się w grę ś. p. Bartusia Obrochty. Mógł sobie powiedzieć, że górale nauczyli go w sztuce wielu, wielu tajemnic. Stał się dzięki nim bogatszym w swej twórczości. Każdy z nas był porwany tańcem i muzyką i otoczeniem. Na werandzie przytupywał sobie z zamkuiętemi oczami geolog, trzymając w podniesionej ręce geologiczny młotek. Dopiero co pukał nim w ściany Czerwonych Wierchów. Teraz w napół śnie tańczy „drobnego" w tempie ociężałej sarabandy. I jego porwał taneczny huragan. Niebawem znowu zadźwięczały ciupagi jedne przy „zbójnickim" w izbie, drugie, przy „wymiarze sprawiedliwości" gdzieś na podwórku chałupy. Geolog pośpieszył na ratunek i przyszedł do względnej przytomności — w potoku. W izbie dalej kotłuje taniec, jakiego się nigdzie nie spotyka. Wreszcie krótki świt i — wraz ze słońcem powrót do Zakopanego i — codziennej pruderji.

Tak gromadziły się skarby, z których mieli powstać „H a r n a s i e".

— — — — — — — — — — —

W warszawskiem mieszkaniu Szymanowskiego łatwo zauważyć dowody związku kompozytora z przeżyciami u stóp Tatr: fotografja ś. p. Bartusia Obrochty, gdy sobie „herbę" warzy w swej izbie, koło Bartusia drzeworyt Skoczylasa z „harnasiami" i trzy dzwony pasterskie, które w przyszłem wykonaniu „Harnasiów", odegrają ważną rolę. Na stole pracownianym leży partycja części „Harnasiów" już z „instrumentowanej" i szkice ołówkowe. Zaglądamy do nich i już od samego początku znajdujemy dobrze nam znane motywy góralskie. To samo zauważamy dalej. „Balet mój będzie prawie w całości foklorystyczny" — odzywa się Szymanowski. Doskonale! To zapewni mu wielką trwałość i popularność. Ale nie będą to wcale „harmonizowane melodje góralskie", lecz coś zupełnie innego Rzecz jasna: poznanie tego dzieła było mojem najgorętszem pragnieniem. „Poznanie" — t. j. ogólne zorjentowanie się w całości, bo właściwe poznanie nastąpi przy wykonaniu i przy studjum partycji, która będzie bogatą choć nieobszerną. I tak uzyskałem nareszcie możność usłyszenia „Harnasiów" w fortepianowej interpretacji kompozytora. Nie wszystko było możliwe do wykonania... dwoma rękoma. Miałem niekiedy zadanie bardzo ciężkie w tej pomocy: wykonywałem czasem nisko położone nuty...

stałe, jedną ręką, drugą zaś trzeba było obracać karty partycji, i to w błyskawicznym tempie, poprostu w tempie „drobnego“. Jest to przeważnie tempo w całych „Harnasiach“. I tu zatem zapanował „styl góralski“.

Całość dzieła rozpada się na 2 części: dwa obrazy. Jeden zatytułowany jest „Na hali , drugi „W karczmie“. Są to istotnie obrazy, nie akty i nie sceny „dramatyczne“. Akcja bowiem stoi na „drugim“ planie. Postacie baletu-pantomimy są znane: juhasy, juhaski, bacowie, gońcy, zbójnicy, gazdowie, grajkowie i — jeszcze jedna postać jakby symboliczna; stary grajek góralski, grający stare „nuty“, a więc jakby wcielenie tęsknoty za „starodawnemi czasami“. Zjawia się w każdym obrazie, jak zjawiał się zawsze ś. p. Bartuś Obrochta, gdy kto chciał poznać owe „starodawne nuty“, godne „aby je w złoto oprawić“.

Rozpoczyna się obraz pierwszy od wygonu bydła na hale wśród rozwijającej się wiosny. Nawoływania i hukania, gra na dudach i dzwonki brzęczące na szyjach bydła. Przeszła kawalkata; pozostaje młody góral i dziewczyna, przeznaczona mu na żonę, lecz nie z własnej woli. Odzywa się wkrótce marsz zbójnicki, któremu dziewczyna rada się przysłuchuje. Wchodzą zbójnicy i tańczą przy ogniu swój taniec. Na nim kończy się pierwszy obraz. — Drugi obraz odbywa się w karczmie (wesele). Tańczą więc obrzędowe niejako tańce. Napad zbójników i porwanie dziewcząt wraz z tą, która ukazuje się w I obrazie. Karczma się opróżnia, pozostaje tylko ów stary grajek, „bard“, który w świetle księżyca gra prastare melodje góralskie, a wraz z nim odzywa się gdzieś z poza karczmy śpiew, kończący pantomimę. Oto wszystko. Całość nie będzie trwała nawet godziny. Ale nie można sobie wyobrazić bardziej skondensowanej treści muzycznej. Przypominają się góralskie „obrazki na szkle“, gdzie treściwość nie pozostawiła nic do życzenia. Sceny zbójnickie na tych obrazkach kryją w sobie wiele treści, niekażdemu łatwej do odczytania w całości.

W „Harnasiach“ spotykamy na każdym kroku melodje góralskie, bądź cytowane wiernie, bądź też stylizowane, ale łatwe do rozpoznania. Są to melodje albo znane nawet ogółowi albo też wyszukane odpowiednio przez kompozytora, w każdym razie zawsze dobrane trafnie, stosownie do sytuacji. Niestety nie mogę wchodzić tu w szczegóły, które narazie pozostają własnością kompozytora.

Wrażenie, jakie miałem szczęśliwą możność doznać, było nad wyraz silne. Było niem nie dlatego, że treść „Harnasiów“ odnosi się do muzyki góralskiej, która mnie ze wszech miar interesuje, ale przedewszystkiem dlatego, że treść ta została ujętą w wysoką artystyczną formę. Nawet tam, gdzie Szymanowski uderza w czysto indywidualną nutę, widać jak na dłoni dowody, że kompozytor usiłował stworzyć i stworzył prawdziwie artystyczny „styl górski w muzyce“, zapewne o wiele szczęśliwiej, niż to uczynili inni w zakresie innych sztuk. „Harnasie“ staną godnie koło „Skalnego Podhala“.

Możemy domagać się od kompozytora, aby zgotował nam jak najprędzej ucztę duchową przez wykończenie i wykonanie „Harnasiów“. Będzie to dzieło, które, nie zstępując z wysokich stopni czystego artyzmu i nie zniżając się do żadnych kompromisów na rzecz „ogólnych potrzeb muzycznych“, będzie się cieszyło wielką popularnością. Życzą mu tego wszyscy, którzy rozumieją jego wzniosłą twórczość i wszyscy ... członkowie „Pogotowia ratunkowego kultury góralskiej“.

Pisałem
w Warszawie i Hrebenowie, w lipcu r. 1928.

Dr. Henryk Opieński.

Związkowe święto śpiewacze w Lozannie.

Kultura śpiewu chóralnego w Szwajcarji ześrodkowuje się w Towarzystwach Śpiewaczych dwóch typów: w Związkowem Towarzystwie Śpiewaczem („Eidgenössischer Sängerbund“, „Société Fédérale de chant“) oraz w Towarzystwach kantonalnych. — Towarzystwo związkowe jest jedno, należą do niego wyłącznie chóry męskie z całej Szwajcarji i jest to jedna z najdawniejszych tego typu instytucyj (założona w 1835 r.); pozatem każdy kanton posiada swoje Towarzystwo — swój „Związek Śpiewaczy“, do którego należą chóry męskie i mieszane. — Festival, który się po raz pierwszy od czasu istnienia Towarzystwa Związkowego odbywał w Lozannie był dwudziestym czwartym z rzędu; pierwszy miał miejsce w 1842-im roku w Lucernie. — Czytelnika naszego nie będę oczywiście wtajemniczał w wyniki zawodów, to jest w szczegóły artystycznych wyników Festivalu, zato uważam za wskazane i dla nas pożyteczne opowiedzieć o stronie organizacyjnej Zjazdu i o tem jak tutaj w Szwajcarji sprawa śpiewacza traktowaną jest przez czynniki oficjalne i pracę codzienną. — Stosownie do podziału chórów Związkowego Towarzystwa na pięć kategorji (piąta najwyższa) zawody każdorazowe, dzielą się na grupy. Zjazd tegoroczny trwał dziesięć dni od 7-go do 18-go lipca i zgromadził 12 000 śpiewaków (w przeważającej liczbie z Szwajcarji niemieckiej), reprezentujących 146 Kół śpiewaczych. — Oczywiście żaden chór nie był obowiązany bawić dłużej w Lozannie jak dwa dni, musiał tylko uczestniczyć w zawodach i w koncercie zbiorowym danej kategorji; były jednak Towarzystwa, które mogły sobie pozwolić na dłuższy, nawet tygodniowy pobyt nad Lemanem. Stosownie do tradycji zjazd urozmaicony był koncertem i przedstawieniem recepcyjnem, urządzonem przez organiza-

torów miejscowych, którymi były trzy lozańskie chóry. Na koncercie recepcyjnym wykonaną była przez świetny chór nauczycielski kantonu Vaud pod dyr. H. Langa Msza f-dur Brucknera, na przedstawieniu zaś recepcyjnem festiwal E. Jaques-Dalcroze'a pt. „Nasz kraj . Przedstawienie to jest specjalnym rodzajem widowiska, wyrosłem na gruncie francuskiej Szwajcarji, któremu właściwy charakter nadał właśnie Dalcroze. — Są to luźne sceny przedstawiające „życie" w najszerszem tego słowa znaczeniu. Są tam więc sceny ilustrujące: lata dziecinne, młodość, wiosnę, miłość, starość, dzwony, jezioro, maszyny, pochody cechów itd. wszystko zakończone patrjotyczną apoteozą. Gra kolorów oświetlenia, barwne kostjumy, harmonijne ruchy obrazów rytmicznych (świetne „maszyny" lub „jezioro") dominowały w festivalu nad słabszą nieco częścią muzyczną. „Nasz kraj" wykonanym był pod dyrekcją autora przez: 600 osób liczący zespół „rytmiczek" i „rytmików" Dalcroze'a, dwa miejscowe chóry, i solistów śpiewaków oraz przez symfoniczną orkiestrę z Tonhalle w Zurychu, która zresztą brała udział we wszystkich manifestacjach. Tak msza Brucknera jak Festival Dalcroze'a powtarzane były pięciokrotnie. — Ale postarajmy się odtworzyć obraz całego zjazdu w porządku w jakim się odbywał. Przed oficjalnym rozpoczęciem zjazdu odbywały się generalne próby publiczne Mszy i Festivalu Dalcroze'a. Dnia 7-go przed południem odbyło się uroczyste przyjęcie sztandaru związkowego na dworcu w Lozannie; sztandar ten przywiezionym został z Lucerny, gdzie przez ostatnie lata był przechowywany. Sztandar przyjmowały władze nietylko Towarzystwa, ale i oficjalne rządowe z honorami wojskowymi, poczem pochód w barwnych kostjumach z epoki 1830 r. oraz strojach ludowych odprowadził sztandar do hali, w której odbywać się miały wszystkie manifestacje zjazdu. Była to hala targowa w Beaulieu (przedmieście Lozanny) specjalnie na użytek koncertowy przerobiona. Olbrzymia, solidna estrada mogła pomieścić przeszło 4 000 osób — miejsc siedzących w sali przeszło 6 000. Obok znajdowały się obszerne „kantyny" pokryte żaglowem płótnem. Na czas zawodów ustawiano tuż przed pierwszym rzędem krzeseł wysoką (prawie na wysokość jednego piętra) trybunę dla sędziów — tak że dominowali oni nad salą i nad śpiewakami. — Przepisy dla sędziów są tu bardzo surowe; nie wolno im zupełnie komunikować się z soba. Każdy chór ma osobną kartkę na której sędzia obowiązany jest wypisać nie tylko punkty ale swoje uwagi i po każdym numerze kartki te od sędziów odbiera sekretarz. — Przeciwko tym „drakońskim" przepisom podnoszone są tu jednakowoż silne protesty tak, że w przyszłości ulegną one niewątpliwie zmianie. Cały referat jury jest później in extenso drukowany — wraz z ogólnemi uwagami, które każdy sędzia jest obowiązany dodatkowo nadesłać. — Zawody rozpoczęły się od kategorji drugiej. Każdy chór śpiewa utwór dowolnie wybrany ale odpowiadający trudnościom jego kategorji. — Koncerty zbiorowe każdej kategorji (dyrygowane za każdym razem przez innego kapelmistrza) odbywają się z udziałem solistów i orkiestry. Chóry połączone każdej kategorji śpiewały część utworów à cappella a część z towarzyszeniem orkiestry (np. chór żołnierzy i studentów z Potępienia Fausta Berlioza, chór marynarzy z Latającego Holendra Wagnera, Powitanie kraju Griega [śpiewała I-sza kategorja]).

Nowością tegoroczną (symptomatyczną dla dzisiejszych czasów) było wprowadzenie do programów koncertów zbiorowych jednego conajmniej utworu dawnej literatury wokalnej polifonicznej (oczywiście odpowiednio na chór męski przetransponowanego). Wykonanie np. Jubilata Deo Gabrielli'ego przez chóry drugiej kategorji (1500 śpiewaków) wywarło olbrzymie wrażenie i rzuciło cień na wszystkich współczesnych autorów programu. Najliczniej reprezentowaną była kategorja trzecia (54 chóry), to też koncert zbiorowy tej kategorji zgromadził na estradzie 4000 śpiewaków. — Trzeba jednak odrazu zaznaczyć, że zwiększenie, nawet tak pokaźnej ilości śpiewaków jak 1 500 do 4 000 nie stoi bynajmniej w naturalnej proporcji do efektu siły; różnica jest tu znacznie mniejsza, niżby się cyfrowo wydawać mogło. W tym wypadku rezultat akustyczny nie odpowiada zupełnie zasadom tabliczki mnożenia: $2 \times 2 = 4$. Najpiękniejszym efektem bardzo licznego chóru jest długo utrzymane piano; w brzmieniu tego piano w mniej lub więcej tysięcznych chórach można się większej dopatrywać różnicy, niż w brzmieniu forte.

Po koncercie zbiorowym następowało każdorazowo uczczenie weteranów oraz ogłoszenie wyników zawodów. — Odbywało się to według tradycyjnego ceremonjału. Na estradzie ustawiono stół przykryty suknem z narodowem godłem Szwajcarji (biały krzyż w czerwonem polu) — z tyłu ustawiał się szereg „dziewic honorowych" w białych sukniach przepasanych czerwoną szarfą, za niemi chorążowie kół ze sztandarami w kapeluszach strojnych w barwne pióropusze. Po bokach z jednej strony sędziowie z drugiej grupa weteranów — obok sędziów fanfara. Po odpowiednich przemówieniach oficjalnych przedstawicieli Związku — każdy z wywołanych weteranów zbliżał się do stołu, wypijał łyk wina z olbrzymiego srebrnego puhara na zdrowie „Druhów" poczem otrzymywał powinszowanie oraz pamiątkowy srebrny kubek. Kilku weteranów przekroczyło 50 lat czynnej pracy w kołach; jeden z członków koła Frohsinn z Thun śpiewa w chórze od r. 1867! Następnie odbywało się odczytywanie wyników konkursu; w miarę ogłaszania uzyskanych stopni występowali chorążowie danych chórów, przyklękali na jedno kolano przyczem jedna z „dziewic honorowych" przypinała do drzewca sztandaru wieniec laurowy lub dębowy. Nagród jest trzy rodzaje: 1. za wykonanie „doskonałe": wieniec laurowy, 2. za wykonanie „dobre": wieniec dębowy, 3. dyplom. — Stosownie do ilości punktów następuje klasyfikacja porządkowa. — Po ukończeniu ostatniego koncertu zbiorowego w pierwszej części tego koncertu śpiewała pierwsza, w drugiej piąta kategorja. W uroczystym pochodzie odniesiono sztandar Związkowego towarzystwa do Ratusza gdzie przy-

jęły go na przechowanie na najbliszych kilka lat władze miejskie. W związku z samemi zawodami podkreślić należy że chóry piątej kategorji (było ich dziesięć) do której należą najlepsze chóry Szwajcarji (np. bazylejska Liedertafel lub zurychski Männerchor liczący 240 członków) z wyjątkiem dwóch śpiewały „poza konkursem". Poziom chórów bardzo wysoki; różnice, jakie przedstawiają kategorje polegają więcej na umiejętności pokonywania trudności technicznych niż na samem brzmieniu lub na artystycznej wartości wykonania. — Najsłabszą stroną całego Festiwalu był repertuar chórów; konwencjonalność i pompatyczność stylu „Liedertafel", mimo piętrzonych przez niektórych nowoczesnych autorów trudności technicznych i zawiłych harmonji (Lendwai, Hang itp.) wytwarzała atmosferę jednostajności, nieomal nudy. Jedynie mistrzostwo wykonania ratowało w wielu wypadkach sytuację. Od szarzyzny stylu i muzycznych myśli odbijały się utwory Hegara (Todtenvolk), Kauna — po części Tinela i Regera. — Nic też dziwnego, że właściciel największej firmy wydawniczej w Lozannie, który przeglądał na zeszłorocznej wystawie muzycznej w Genewie zbiory naszych nowoczesnych wydawnictw chóralnych, tak się niemi zaiteresował, że pragnie wejść w stosunki z Wielkopolskim Związkiem śpiewaczym aby jego wydawnictwami — w przekładach — wzbogacić tutejszy repertuar śpiewaczy. — Należy też podkreślić że czynny udział w festiwalu jako dyrygienci brali najlepsi kapelmistrze szwajcarscy jak Volkmar Andreae i Fritz Brun. Ogólne wrażenie, któremu dali wyraz również tutejsi krytycy, było, że chór męski osiągnął już swoje możliwości i że przeważająca rola, jaką odgrywa w życiu śpiewactwa szwajcarskiego powinna ustąpić na korzyść chóru mieszanego; związki śpiewacze kantonalne weszły już oddawna na tę drogę i kultywują (podobnie jak u nas) na równi chór mieszany i męski.

Zainteresowanie zjazdem było ogromne. Publiczność, przybyła z bliska i z daleka zapełniała na każdym koncercie i widowisku salę po brzegi (nie licząc codziennie odbywających się zawodów było koncertów c z t e r n a ś c i e!) — toteż olbrzymie koszta zostały w zupełności pokryte. —

W zjeździe brali udział przedstawiciele władz związkowych, kantonalnych i miejskich: prasa codzienna poświęcała szczegółowym rozbiorom popisów nie szpalty, ale c a ł e s t r o n n i c e! Miasto było przez dziesięć dni przystrojone bogato, co dzień wieczór odbywała się iluminacja. — Wyczuwało się też na każdym kroku, że Szwajcarja — jej władze oficjalne, jej prasa, jej publiczność i jej muzycy oceniają doniosłość sprawy śpiewaczej dla kultury narodowej, oddając jej należyty szacunek i pomoc. —

O pracy śpiewactwa Chorwackiego.

Artykuł niniejszy, ilustrujący ogólny stan śpiewactwa chorwackiego ukazał się w nr. lutowym zagrzebskiego pisma św. Cecylja. Redakcja tego pisma zezwoliła uprzejmie na przedruk i tłumaczenie artykułu, co też ze względu na zapoznanie naszych czytelników z organizacjami śpiewaczemi innych narodów słowiańskich i porównanie ich z naszą skwapliwie czynimy. *Red.*

Po zachwianiu się i dezorganizacji, którą spowodowała wojna, oraz pierwsze lata powojenne, nasze towarzystwa śpiewackie, złączone w Chorwackim Związku Śpiewackim, kroczą świadomie i celowo drogą, którą wytknęli zasłużeni i mądrzy założyciele tej dla naszej muzycznej kultury tak ważnej placówki. Praca około skupiania śpiewaków rozszerzyła się w najnowszych czasach i na koła włościańskie; temsamem, można powiedzieć, zakończoną została praca organizacyjna w zasadniczych linjach, która jest bezwzględnie podstawą ogólnego oświatowo-artystycznego postępu. W coraz to szybszem tempie następują po sobie poszczególne występy, jubileusze i popisy chóralne; nadeszła chwila, w której możemy na podstawie poczynionych doświadczeń, wyodrębnić linję przewodnią, zważając na to, by w dalszym rozwoju unikać błędów i na podstawie zebranych wiadomości ustalić ściśle wytyczne działalności. —

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że zadaniem Chorw. Związku Śpiewackiego jest urządzanie corocznego przeglądu naszych sił śpiewackich i kontrola ścisła i stała, dążąca do tego, by poziom chórów naszych podnieść jak najwyżej. Ale, jakkolwiek zadanie to jest wzniosłe, należy zważać jeszcze i na to, by cel ten nie odbiegł od pracy organizacyjnej, która powinna dbać nietylko o poziom produkcyj śpiewaczych, ale musi się starać o to, by tow. śpiewackie zakładano w jaknajwiększej ilości i by one powstawały we wszystkich środowiskach społecznych.

Miara artystyczna musi mieć swój równoważnik w dokładnem zrozumieniu względów narodowo-oświatowych, których postulatem — i to postulatem bardzo ważnym jest wspieranie tych zespołów śpiewaczych, które są na początku swego rozwoju, które temsamem są najsłabsze. Ogromna różnica, jaka w dawnych czasach istniała między najlepszemi chórami Zagrzebia a prowincją, zmniejszyła się dzięki pracy i trudom podjętym przez zespoły prowincjonalne; „Kuhač" i „Zora" — że niewspomnę innych, dają nam dziś pierwszorzędne występy — ba, „Zora" wyjechała po „Kole" do Frankfurtu na występ, i z godnością zareprezentowała swą siłę jędrną i świeżą. Z tej więc strony można osięgnąć u nas, przy urządzaniu popisów śpiewackich pewną równość, biorąc pod uwagę pierwszorzędny materjał poszczególnych towarzystw śpiewackich. Dziś więc występy naszych towarzystw śpiewackich są w całem tego słowa znaczeniu turniejem co do interpretacji artystyczno-technicznej. W tym wypadku można liczyć na pokonywanie wszystkich trudności, tak, że nie można już stawiać linji granicznej: „dotąd, a nie dalej" ani dla wykonania kompozycyj chóralnych naszych własnych, ani dla reprodukowania wielkich dzieł obcych. Reprezentacja naszego „Kola" na festivalu w Frankfurcie wykazała, że nasze pierwszorzędne zespoły mogą się mierzyć z każ-

dym zespołem pierwszorzędnym w Europie; na koncertach u nas urządzanych możemy się przekonać, że obok „Kola“ i obok „Towarzystwa Muzycznego“ intelektualistów“ i t. d. staje cały szereg naszych tow. śpiewackich, które w zupełności osiągają cele artystyczne.

Jednakowoż, do Chorwackiego Związku Śpiewackiego należą i pomniejsze chóry, u których poziom artystyczny jest narazie jeszcze podrzędniejszy, strony najbardziej zasadniczej, że tak się wyrażę: pedagogicznej organizacji. Niezwykle sympatycznym i radosnym jest ten fakt, że robotnik i funkcjonarjusz poczty, rzemieślnik i terminator znajdują czas i mają ochotę, by stwarzać towarzystwa obejmujące różne warstwy społeczne. Towarzystwa te poddają się w zupełności dyscyplinie śpiewaczej. Jeżeli się weźmie pod uwagę stosunki życiowe członków tego rodzaju towarzystw, to przyznać należy, że zapał ich tem gorętszy, im początki trudniejsze a środki mniejsze. Tem więcej należy cenić ich energję i zaparcie się siebie.

Materjał głosowy chóru kształtuje się z biegiem czasu, a wyszkolenie śpiewackie ludzi, którzy ciężko pracują przez cały dzień i którzy siłą faktu nie mogli mieć żadnego wykształcenia muzycznego, wymaga znacznie większego wysiłku i więcej czasu. Obowiązkiem zatem Chorw. Związku Śpiewackiego jest to, by się bardziej zajął mniejszemi i słabszemi towarzystwami niż temi, które mają swoją tradycję ustaloną. — Cel: udoskonalenie produkcji śpiewackiej zostaje zawsze — ale równolegle z dążnością artystyczną musi się rozwijać również bardzo ważna dążność pedagogiczno-oświatowa, w najszerszem tego słowa znaczeniu. Przedewszystkiem intensywnie należy pracować nad tem, by te mniejsze chóry miały dobrych i zdolnych dyrygentów; dalej, należy dbać o ich techniczne postępy oraz o wyszkolenie teoretyczne. Sądzimy, że cel ten możnaby łatwiej osięgnąć, gdyby się przeprowadziło pewne zreformowanie w sposobie urządzania popisów śpiewackich. Nie wydaje nam się bowiem wskazanem, aby turnieje śpiewackie urządzać w formie koncertów, na których — rzecz jasna — chóry mniejsze i słabsze, choć niemniej zasłużone, zawsze wychodzą słabo. Ważnem jest tu zagadnienie, czy program Chorw. Tow. Śpiewackiego nie wyszedłby lepiej, gdyby rozdzielono pracę organizacyjną i pedagogiczną od dążności artystycznych. Krytyka sądzi dziś występy według kryterjów, które naszem zdaniem nie nadają się zupełnie do stosunków panujących u nas. Jeżeli bowiem n. p. nauczyciel w zapadłem miasteczku zdoła zebrać robotników czy włościan i na tyle ich wyćwiczy w śpiewie, że mogą wystąpić z publicznym występem — to i wobec miernego materjału głosowego — kwalifikacja takiego chóru powinna być w ramach chorwackiego Związku śpiewackiego bezwzględnie jak najkorzystniejszą. W takim wypadku należy ocenić pracę i trudności, na jakie taka praca napotyka a nie wynik ostateczny.

W ramach dzisiejszych popisów sprawa ta jest bardzo trudna, a przeprowadzenie jej jest wręcz niemożliwem. Jeżeli pierwszorzędne towarzystwa występują na koncertach publicznych razem z początkującemi, to ci ostatni zawsze będą poszkodowani, wbrew okazanemu zapałowi i pilności, gdyż brak tu „tertium comparationis“ t. j. motywu pedagogiczno-oświatowego.

Stawiamy zatem wniosek, by reformę przeprowadzić w 2 kierunkach. Po pierwsze, by popisy śpiewackie ujęte w ramy koncertu dostępnego dla publiczności, za wstępem płatnym, urządzały tylko takie towarzystwa, które swym artyzmem, programem i t. d. mogą zainteresować i przyciągnąć publiczność. Popisów koncertowych małym towarzystwom nie można zabronić, owszem, niech każde działa wśród swojego, właściwego mu otoczenia, ale, o ile chodzi o popis, to dla tow. mniejszych byłoby znacznie lepiej, by urządzać je w formie prywatnego, wewnętrznego przeglądu Chorw. Z. jako „poranki“ dla zaproszonych gości, względnie jako rodzaj popisu czy egzaminu w celu pedagogiczno-kontrolującym, do którego stawałyby wszystkie tow. z tą samą kompozycją.

Dzisiejszy system konkurencji między pierwszorzędnemi i słabemi tow. nie nadaje się do urządzania publicznych występów, któreby na publicznym, wieczornym koncercie mogły wywrzeć wrażenie na słuchaczy. W tych okolicznościach trzeba się zawsze liczyć z niedociągnięciami i brakami — o czem mogliśmy się przekonać przy ostatnim popisie, urządzonym z okazji tygodnia Oświaty. —

Dobry chór jest owocem stałej pracy — ale i w tej pracy są pewne stopnie, których nie wolno przebiegać zbyt szybko. Występy o charakterze koncertowym, które nie miały powodzenia, mogą sparaliżować zapał i energję. Tak więc forma przeglądu kontrolnego umożliwiłaby i bezpośredni wpływ na dobór dyrygenta, programu i na technikę. A co jest bardzo ważnem i z okazji takich popisów, niedostępnych dla publiczności, możnaby z powodzeniem rozwiązać palące zagadnienie o literaturze chóralnej dla słabszych chórów. Nasi kompozytorowie piszą za trudno, to jest zupełnie uzasadniony okrzyk rozpaczy całej prowinoji oraz mniejszych chórów w centrum życia kulturalnego; okrzyk ten jest bezwzględnie zrozumiały i usprawiedliwiony.

A więc: nie popis w formie koncertu wszystkich, lecz z jednej strony reprezentacyjny występ doroczny najlepszych — a z drugiej strony występy słabych o charakterze pedagogicznym.

Ambicji słabszych należy dopomóc. W popisach, rozdzielonych odpowiednio, jak to wyżej zaznaczyliśmy, znajdzie się sposobność, 1) by na 1-szy plan wysunięto tych, którzy mają odpowiednie techniczne przygotowanie, ci zatem, których możemy puścić w świat, 2) by pochwałą zachęcić tych, którzy pilnie pracowali, a którzy z biegiem czasu będą stanowili bezsprzecznie większość członków Chorw. Związku Śpiewackiego.

Dr. Milutin Cihlar - Nehajew. — Zagrzeb.

Tłum. Dr. Zofja Kawecka.

Nauczycielstwo a śpiewactwo.

Każdy nauczyciel, zwłaszcza na wsi lub w mniejszem miasteczku, musi, aby zyskać poważanie i wpływ, pracować nietylko w szkole, lecz oddać się także pracy społecznej. Tylko taki nauczyciel może pracować z pożytkiem dla szkoły, który zyska poważanie i zaufanie u ogółu rodziców — bo ci zaszczepią w sercach swych dzieci szacunek i miłość do wychowania. Jeśli takiego stosunku między nauczycielem a obywatelami niema, to praca jego w szkole będzie ciężka i mało produktywna. Pole pracy społecznej jest bardzo obszerne, i nauczycielstwo nasze wyzyskuje je należycie nie szczędząc sił i reszty czasu, jaki po żmudnej pracy wychowawczej pozostaje. Chcę jednakże wskazać, a raczej przypomnieć naszemu nauczycielstwu, jedną gałąź pracy społecznej mało (mojem zdaniem) przez nich wyzyskaną, t.j. zakładanie i prowadzenie chórów pozaszkolnych

Jak ważnym czynnikiem wychowawczym w szkole jest śpiew o tem wszyscy wiemy. Jest on nie tylko miłą rozrywką, lecz ważnym środkiem pedagogicznym w nauczaniu historji ojczystej, wyrabiającym i budzącym uczucia narodowe. Jest również, zwłaszcza śpiew chóralny, najlepszym dowodem, co może zdziałać praca wspólna, do której stanie wiele jednostek pod jednem kierownictwem. Chór, to wzór małej, dobrze zorganizowanej i jednomyślnej gminy. Nauczyciel uczący śpiewu w szkole, ma sposobność zauważyć i odczuć, że młodzież bardziej lgnie do niego i otacza go nietylko szacunkiem, lecz i miłością. Młodzież nasza szkolna bowiem chętnie śpiewa. Powinniśmy zatem dążyć do utrwalenia w niej tego zamiłowania do śpiewu — ażeby wychodząc ze szkoły czuła brak tej, choćby tylko miłej i pożytecznej rozrywki, i garnęła się do Kół śpiewaczych.

Nauczycielstwo nasze w małej jednak części docenia cel nauki śpiewu w szkole, a już prawie że zupełnie ignoruje pracę w Kołach śpiewaczych. Mamy bowiem wielu kierowników kół, rekrutujących się z różnych zawodów, a jakże mały jeszcze procent dyrygentów nauczycieli Zdarzają się nawet wypadki, że fachowi nauczyciele śpiewu społecznie wcale nie pracują. Za przykład podamy miasto Poznań, gdzie poza dh. Hajzyngiem i podpisanym, żaden z nauczycieli śpiewu, Koła śpiewaczego nie prowadzi. A iluż to nauczycieli śpiewu jest w poznańskich szkołach powszechnych, wydziałowych i średnich. Tak samo dzieje się i w okręgu. Poznań-wieś, gdzie zdaje mi się, tylko dh. Ciechanowski z Junikowa prowadzi Koło. Słyszałem również, że w Poznaniu za czasów niewoli istniał bardzo dobry chór nauczycielski, który zdobywał poważne nagrody na zjazdach śpiewaczych niemieckich. Prawda śpiewali w nim Niemcy — a dziś przecież mamy nauczycieli-Polaków. Wprawdzie od sześciu, czy siedmiu lat zakłada się Chór Nauczycielski, lecz twór ten, czy to wskutek braku kierownictwa, czy też niechęci nauczycielstwa, rozwinąć się nie może. A czyż nie jest to skandalem, aby (nie wiem pewnej cyfry) coś około 500 osób muzycznie kształconych nie mogło stworzyć chóru mieszanego. Chór taki powinien w Poznaniu powstać i być wzorem dla Kół naszych rekrutujących się przeważnie ze sfer robotniczych. Podobno p. inspektor Poprawski znów organizuje chór — i nawet ma nim dyrygować prof. Raczkowski — lecz czy nie rozbije się wszystko o niechęć i apatję nauczycielstwa poznańskiego? Powie ktoś; dzisiejsze warunki bytowania, są tak ciężkie, że wieczna troska i braki materjalne nie pozwalają na taki luksus jak tracenie czasu na śpiew. A ileż to drogiego czasu tracimy na inne rozrywki? Przypomnę choćby tylko tak liczne zabawy taneczne, dla których poświęcamy całe noce.

Czy te masy śpiewaków, członków 11 kół poznańskich, to ludzie, którzy żyją w lepszych warunkach? Myślałby kto, że nauczycielstwo, chociaż nie posiada własnego chóru, bierze czynny udział w innych chórach — tymczasem w kołach niema ani jednego nauczyciela, ani jednej nauczycielki. Jedynym członkiem czynnym jest rektor Zych, który śpiewa w Echu. Czy nie dziwne to? Dlaczego tak jest? Oto pytania, które nasuwają się każdemu, komu sprawa śpiewacza i kultura naszego narodu leży na sercu. Nie dziwię się, że nauczyciele starsi, wychowani w szkole obcej, nie nabrali zamiłowania do śpiewu — bo uczono ich na pieśni obcej, której ani melodja ani tekst do serca im przypaść nie mogły. Lecz dziwię się generacji młodszej, wychowanej w seminarjach polskich. Czyżby tam nie zdołano im zaszczepić zamiłowania do śpiewu i nie pouczono jak ważnym jest on środkiem do osiągnięcia wielkich celów pedagogicznych?

Zresztą Poznań nie jest pod tym względem odosobniony, bo takie same stosunki zauważyłem i w innych miastach większych, któreby mogły zdobyć się na samodzielne chóry nauczycielskie. Wyjątek stanowi jedynie Ostrów, gdzie jak słyszałem, Koło „Echo“ posiada w łonie swem wielu członków-nauczycieli.

A teraz ileż to kół naszych po wsiach i miasteczkach śpi z powodu braku dyrygenta — a na miejscu jest szkoła i nauczyciel, nawet nieraz bardzo muzykalny i do prowadzenia koła uzdolniony?

Często słyszałem narzekania, że koło żyć nie może, bo nauczyciel miejscowy nie chce niem kierować, a organiście ksiądz nie pozwala świeckich pieśni uczyć. Sprawa śpiewacza u nas to rola, na której wiele jeszcze pracować trzeba, aby dorównać innym narodom, a nauczycielstwo nasze powinno i musi zająć w pracy tej przodujące miejsce. Nie powinno być w Polsce wioski, w którejby nie było koła śpiew., wszędzie bowiem ludzie mają głosy i wszędzie śpiewać można, trzeba tylko dobrej chęci i pracy. Mamy przecież koła wiejskie — konkurujące o palmę pierwszeństwa z kołami wiel-

komiejskiemi. Widać więc, że włościanie nasi są muzykalni i obdarzeni głosami dobremi.

Apeluję więc do Kolegów i Koleżanek dotąd na niwie śpiewaczej nie pracujących, aby słowa powyższe płynące z serca przepełnionego troską o poziom naszej kultury, rozważyli i poczęli organizować nowe — oraz wspomagać już istniejące koła.

Ile zdziałać może w sprawie naszej nauczycielstwo wiemy z doświadczenia, bo w Związku naszym, a także w innych pracują, choć jeszcze nie zbyt liczne, lecz wybitne jednostki nauczycielskie, którym śpiewactwo wiele zawdzięcza. Są to ludzie, którzy nie baczą na nic. Żadne trudy ich nie przerażają, pracują wytrwale dziesiątki lat i w pracy nie ustają. Oby całe nauczycielstwo nasze tak doniosłość śpiewu zrozumiało!

S. Kwaśnik.

Wiadomości bieżące.

Śp. Wiktor Barabasz

pierwszy organizator ruchu śpiewaczego w Krakowie.

W końcu ub. miesiąca umarł w Krakowie Wiktor Barabasz, dyrektor tamtejszego Konserwatorjum. Zmarły był jedną z najbardziej zasłużonych postaci dla kultury muzycznej Krakowa, pracując w tym mieście przeszło 50 lat i ofiarując z najwyższą bezinteresownością i zapałem swe siły i wiedzę ku podniesieniu i ożywieniu krakowskiego życia muzycznego.

Niezwykle pracowity i zacny ten człowiek zostawił w sercach licznych swych uczniów głębokie uczucie wdzięczności i tkliwej pamięci za swój wrażliwy i pełen poświęcenia stosunek do nich, objawiający się w bezinteresownej, nie liczącej się z żadnym trudem pracy nad nimi. Każdego, objawiającego wyraźniejszy talent ucznia otaczał troskliwą opieką, nie szczędząc pracy nad nim, dając mu wszelkiemi sposobami możność opanowania wielorakiego rzemiosła muzycznego. W tej jego poświęcenia pełnej działalności przejawiała się miłość do polskiej kultury muzycznej i głęboka troska o jej rozwój.

I w tem leży jego niespożyta, wzruszająca, a nie dążąca do rozgłosu zasługa.

W skromności swej zasłaniał się zawsze ludźmi których wychował, przenosząc zasługi swe na poczet ich osobistych zdolności i energji

Dzięki tym zaletom swego charakteru pozostawił po sobie głęboką i tkliwą pamięć i wdzięczność wśród swoich uczniów, pozostawiając jednak szersze społeczeństwo w zupełnej prawie nieświadomości co do swoich zasług, które widoczne są tylko dla ludzi bliżej z jego osobą obznajomionych i śledzących drogi rozwoju życia muzycznego Krakowa.

Ś. p. Wiktor Barabasz ur. 30 sierpnia 1855 w Bochni pod Krakowem. Studja muzyczne odbył w Konserwatorjum w Wiedniu wespół z Janem Gallem, którego utwory chóralne wprowadzał pierwszy w programy koncertowe. Po powrocie do Krakowa oddał się ś. p. Wiktor Barabasz całkowicie pracy pedagogicznej, jako nauczyciel gry fortepianowej, oraz pracy organizacyjnej w dziedzinie życia muzycznego. Jako taki był jednym z pierwszych, który w r. 1879 rzucił myśl utworzenia Chóru Akademickiego ze słuchaczy Wszechnicy Jagiellońskiej. Na czele chóru stanął ś. p. Wiktor Barabasz jako pierwszy i długoletni dyrygent.

W parę lat potem w r. 1886 powierzyło Towarzystwo Muzyczne w Krakowie młodemu dyrygentowi Chóru Akademickiego ster Towarzystwa w charakterze dyrektora artystycznego, na którem to stanowisku również długi szereg lat owocnie pracował aż do r. 1908. Pracując równocześnie nieprzerwanie jako profesor Konserwatorjum Tow. Muzycznego, objął po śmierci Wł. Żeleńskiego dyrekturę Konserwatorjum, na którem to stanowisku, w toku pracy wakacyjnej (kursa dla organistów) śmierć usunęła go z naszego grona.

Ś. p. Wiktor Barabasz położył ogromne zasługi dla kultury muzycznej Krakowa. Jako kierownik dwóch, przez długie lata jedynych, placówek muzycznych, wychowywał zastępy miłośników muzyki przez urządzanie koncertów chóralnych, a potem i chóralno-orkiestralnych, jakich Kraków przedtem zupełnie nie posiadał. On też pierwszy zapoczątkował wyjazdy chórów Akadem. i Tow. Muzycznego z Krakowa i przez ich doskonały poziom zdobył wielkie uznanie w Warszawie, Wiedniu, Budapeszcie, Pradze i innych miastach, jakoteż w zdrojowiskach b. Galicji, gdzie przed wojną licznie zjeżdżała się elita polska z wszystkich zaborów. Jakiem podniesieniem na duchu były wówczas pieśni polskie tu śpiewane, których nie można było słyszeć za kordonami...

Kult polskiej pieśni stawiał ś. p. W. Barabasz bardzo wysoko. Pobudzał młodych kompozytorów do twórczości chóralnej, wykonywał z chórami ich utwory i to nie tylko w kraju, ale jako pierwszy i za granicą.

Zawsze czynny, zawsze pełen zapału dla muzyki, niestrudzony pionier jej na gruncie krakowskim, świecił naogół przykładem, ile przy dobrej woli, bezinteresownie zdziałać można. A trzeba sobie uprzytomnić stosunki krakowskie z końca ubiegłego stulecia, wówczas, gdy muzyka była tu kopciuszkiem, uprawianym przez marnych dyletantów, aby zasługi około stworzenia poważnych placówek muzycznych, stanąć mogły w należytem oświetleniu. Śmiało też powiedzieć można, że dzisiejszy, piękny i obiecujący rozwój towarzystw śpiewaczych w Krakowie, to owoce tej cichej pracy, podjętej przez ś. p. Wiktora Barabasza w długiem i pracowitem życiu.

3-ci recital organowy Feliksa Nowowiejskiego na Górnym Śląsku. Z okazji poświęcenia nowych organów przez J. E. ks. biskupa Dr. Lisieckiego w Nowym Bytomiu na Górnym Śląsku, odbył się recital organowy Feliksa Nowowiejskiego. Program zawierał m. i. trzy toccaty i fugi, Bacha, 3-cią sonatę Guilmanta, oraz Nowowiejskiego sonatę drugą. W koncercie brał udział

chór Tow. „Harmonja“ pod batutą p. Pluty. Prelekcję o organach wygłosił ks. Stan. Maśliński, rektor śląskiego seminarjum duchownego. Organy nowobytomskie, zbudowane przez firmę D. Biernacki we Włocławku, są największemi w Polsce. Recital Nowowiejskiego był wydarzeniem artystycznem na Górnym Śląsku (około 5000 słuchaczy).

„Missa pro Pace“ Feliksa Nowowiejskiego. Kompozytor słynnych oratorjów „Quo Vadis“ oraz „Znalezienie Krzyża św.“ napisał pierwszą mszę liturgiczną p. t. „Missa pro Pace“ na chór mieszany z tow. organów. Kompozycja ta ukaże się jeszcze w bież. roku, w jednej z firm zagranicznych.

Messe du Divin Rédempteur. — Mszę o Boskim Zbawicielu napisał znany szwajcarski kompozytor ks. Bovet. (Ks. Bovet zajmuje się w obecnej chwili przygotowaniem tłumaczeń i redagowaniem szwajcarskiego wydawnictwa polskiej pieśni ludowej chóralnej).

Msza ks. Bovet'a jest dziełem o bardzo wielkich rozmiarach wymagającem chóru mieszanego, chóru męskiego lewitów (duchownych w prezbiterjum), chóru chłopięcego, solistów, orkiestry, dwojga organów i oddzielnego zespołu instrumentów dętych z kotłami. Tematyka dzieła oparta jest na chorale gregorjańskim. Pierwsze wykonanie mszy było ważnem zdarzeniem w życiu muzycznem Szwarcarji Na premjerze byli obecni liczni muzycy szwajcarscy, inni nadesłali depesze. Msza, aczkolwiek nazwana liturgiczną, przekracza znacznie ramy liturgji.

Związek Śląskich Kół Śpiewaczych ogłasza konkurs na utwór chórowy świecki, napisauy na chór mieszany a cappella. Udział w konkursie brać mogą kompozytorzy wszystkich narodów słowiańskich.

Nadesłane utwory muszą być oryginalne, wyraźnie pisane, dotąd nigdzie nie wydane, nie wykonane i nie nagrodzone, oznaczone jako utwór konkursowy i opatrzone godłem. Nazwisko i adres kompozytora należy podać w osobnej zapieczętowanej kopercie oznaczonej tem samem godłem i dołączonej do nadesłanego utworu. Nazwisko autora tekstu winno być również podane.

Przesyłki należy nadsyłać opłacone i polecoue z dopiskiem „Na konkurs“ pod adresem: Sekretarjat Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, Katowice, ul. Ks. Damrota nr. 4. Prace pisane nieczytelnie, lub w którymkolwiek względzie nie odpowiadające warunkom konkursu nie zostaną przyjęte, względnie nie będą brane pod uwagę przy rozstrzygnięciu konkursu. Dla najlepszych utworów wyznacza się trzy nagrody: pierwsza 600.— zł, druga 400. —, trzecia 250.— zł. Zastrzega się inny podział całej na nagrody przeznaczonej kwoty, o ile sąd konkursowy uzna to za konieczne. Utwory nagrodzone przechodzą na własność Związku, który sobie również zastrzega prawo zakupu dalszych nadesłanych a nie nagrodzonych utworów.

Termin nadsyłania prac konkursowych kończy się dnia 15 października 1928 roku. Skład sądu konkursowego ogłoszony zostanie w numerze następnym „Śpiewaka“.

Utwory nagrodzone stanowić mają atrakcję dla mającego się wydać w najbliższym czasie wielkiego polskiego śpiewnika chórowego dla chórów mieszanych. Wobec tego będą brane pod uwagę tylko takie kompozycje, jakie celom poważnym ogółu śpiewaczego doby dzisiejszej odpowiadać będą i nową twórczość polską i słowiańską w nowym śpiewniku reprezentować mogą. Utwory zbyt krótkie, jak również dzieła przekraczające 12 do 15 minut trwania tylko w wypadkach wyjątkowych mogą zostać uwzględnione.

Związek uprasza wszystkich kompozytorów polskich i słowiańskich o jaknajliczniejszy udział w konknrsie.

Wydział Związku:

E. Imiela, prezes. *Jan Wójcik*. sekretarz.

Zgon Leosza Janaczka. 12 b. m. zmarł w Morawskiej Ostrawie Leosz Janaczek w wieku lat 74. Zmarły był najwybitniejszym przedstawicielem współczesnej twórczości muzycznej czeskiej. Z jego dzieł największe powodzenie zdobyła opera „Jenufa“ grana i w Polsce z wybitnem powodzeniem. „Sprawa Makropulosa“ szła w ostatnim sezonie na wielu scenach europejskich. Z innych oper popularnemi są: „Katia Kabanowa“ i „Przygody Liski Bystrouszki“. Janaczek pozostawił dużo utworów chóralnych i najwybitniejszem jego dziełem w tej dziedzinie jest „Msza Głagolska“, o której kilkakrotnie wspominaliśmy. Pozatem pisał pieśni, utwory kameralne i orkiestrowe.

Twórczość muzyczna czechosłowacka traci w Janaczku jednego z najtęższych i najjaskrawszych przedstawicieli.

Adam Wieniawski, znany kompozytor, mianowany został dyrektorem Warszawskiego Tow. Muzycznego i istniejącej przy niem Wyższej Szkoły Muzycznej im. Chopina.

Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

Śpiewactwo poznańskie w hołdzie Prezydentowi Rzeczypospolitej.

W dzień przybycia p. Prezydenta do Poznania złączony chór męski okręgu I wykonał na cześć Głowy Państwa szereg utworów na tarasie zamku. P. Prezydent z zajęciem przysłuchiwał się produkcjom z balkonu a pod koniec zaprosił do swych apartamentów na herbatę prezesa Wszechsłowiańskiego Zjednoczenia Śpiewaczego Dra Surzyńskiego i dyrygenta St. Wiechowicza. W rozmowie p. Prezytent interesował się żywo działalnością naszego Związku i planami związanemi z przyszłorocznym Zjazdem Wszechsłowiańskim i Festivalem. Na swobodnej pogawędce spędził p. Prezydent z naszymi przedstawicielami przeszło pół godziny, dzieląc się

z nimi swojemi spostrzeżeniami i poglądami na temat ważności zjazdów i działalności społeczno-kulturalnej Związków Śpiewaczych, którym p. Prezydent przypisuje b. wielką wagę w wyrabianiu poczucia solidarności społecznej i znaczenia własnej kultury.

Audjencja u p. Prezydenta. W kilka dni później udała się do p. Prezydenta delegacja złożona z członków prezydjum Wszechsłowiańskiego Zjednoczenia Śpiewaczego (Dr. Surzyński — prezes, St. Wiechowicz — sekretatrz) i przedstawicieli Wlkp. Związku Śpiewaczego (Dyr. Bojarski — prezes, prokurator Dutkiewicz — wiceprezes okręgu I). Delegacja przedstawiwszy p. Prezydentowi rozwój śpiewactwa polskiego i historję powstania Wszechsłowiańskiego Zjednoczenia Śpiew. złożyła memorjał w sprawie przyszłorocznego zjazdu wszechsłowiańskiego i Festiwalu prosząc o przyjęcie nad zjazdem protektoratu.

P. Prezydent rozumiejąc doniosłość naszego zjazdu i doceniając jego znaczenie wyraził swą gotowość przyjęcia protektoratu i wzięcia osobistego udziału w otwarciu zjazdu, przyrzekając otoczyć poczynania nasze swą opieką.

Z życia chórów.

Koncert „szesnastki" Krakowskiego Chóru Akademickiego w Zakopanem.

Ucieszyłem się niezmiernie, ujrzawszy w Zakopanem afisz zapowiadający koncert krakowskiego Chóru Akademickiego, zwłaszcza, że program (podany na afiszu) był interesujący. Rad byłem również z tej przyczyny, że nie słyszawszy tego dobrze zapisanego tak u nas jak i zagranicą zespołu, od lat kilkunastu i chciałem porównać postępy naszej na tem polu pracy, z pracą w Krakowie. Szedłem więc na koncert w przekonaniu, że przyjemnie spędzę choć jeden wieczór, w strasznie obecnie nudnem Zapopanem i nauczę się wiele. Tymczaczem doznałem wielkiego rozczarowania! Czy to koncertował Chór Akademicki, który reprezentował naszą kulturę śpiewaczą na Bałkanach, a teraz (jak głosił afisz) ma zamiar jechać do Czech? Nie mogę w to uwierzyć i przypuszczam, że szestnastka koncertująca w Zakopanem jest zespołem przypadkowo złożonym, a raczej wycieczką Towarzystwa, której zależy na zyskaniu kilkudziesięciu złotych. Z jednej strony byłaby to rzecz chwalebna, bo daje sposobność młodzieży akademickiej poznania Tatr. Z drugiej jednak strony koncerty tak wykonane i zorganizowane, zniechęcą małą i tak liczbę miłośników śpiewu chóralnego. Powodem tego będzie nietylko słabe produkowanie programu, lecz także zbyt widoczne lekceważenie publiczności. Koncert zapowiada się na 8½, a o tejże godzinie nietylko sala ale i kasa zamknięte, a spora gromada publiczności czeka. W końcu otwarto salę, lecz widocznie z powodu braku kompletu w zespole, początku koncertu doczekać się nie było można tak, że zniecierpliwiona publiczność stukaniem upominała się o rozpoczęcie prokukcji. Czy to wygląda na poważną imprezę?

A teraz strona artystyczna.

Zespół śpiewał wprawdzie lepiej, nawet wiele lepiej od przeciętnych chórów prowicjonalnych, bo jest przecież częścią znakomitego Chóru Akademickiego, lecz grono za słabe, aby koncertować w Zakopanem, a podobno i w innych uzdrojowiskach polskich. Koncertujący zespół składał się z dobrych, jędrnych głosów, zwłaszcza w barytonach i zanadto agresywnych basach. Tenory pierwsze choć dość elastyczne i miękkie nie były widocznie dysponowane, bo detonowały często w niemiłosierny sposób, drugie zaś zachowywały się dość dziwnie, to śpiewając czysto i pięknie, to znów fałszując, twardo i surowo. Tercję w kadencji końcowej zawsze obniżały. Rzecz zrozumiała, że brzmienie chóru było z tej przyczyny ogromnie nierówne, ginął w głosach cantus firmus, a intonacja pozostawiała dość często wiele do życzenia. Również dykcja zespołu daleką jest od dobrej. Śpiewacy mówią niewyraźnie połykając wiele spółgłosek, a samogłoski jak u, ę, ą, zamieniają na o, e, a. Z tego powodu deklamacja jest bardzo wadliwą i najbardziej interesujące frazy, zwłaszcza w bajkach, zacierają się nie wywołując żadnego wrażenia.

Uderzała też słaba dyscyplina. Zespół tak inteligentny, z pewnością czujący, że nie wszystko idzie jak należy, powinien skupić całą uwagę na dyrygencie i starać się złe naprawić. Tymczasem poszczególni śpiewacy oglądali się na kolegów, którzy im za uszami fałszowali, inni znów uśmiecnali się do znajomych na sali, a wielu patrzyło w nuty jak w coś pierwszy raz widzianego, nie widząc wcale dyrygenta. (Bas stojący na skrzydle i baryton-solista).

Przejdę niektóre punkty, bardzo interesującego i dobrze ułożonego programu. Sanctus i Benedictus — Pękiela, w układzie na chór męski B. W. Walewskiego, zaśpiewał chór słabo i ogromnie niestrojnie. Scierały się nawet poszczególne głosy, zwłaszcza tenory, między sobą. Noc — Niewiadomskiego wyszła dość dobrze, natomiast pieśni Lipskiego bezbarwnie i anemicznie. Do najlepiej zaśpiewanych utworów zaliczam Pieśń żeglarzy — Żeleńskiego oraz Pożegnanie ułana i Bajkę o myszce — Walewskiego, chociaż i w nich raziło słuch wiele niedociągnięć! N. p. barytony „łyknęły ślinkę" (w B. o myszce) fałszywie, a basy równie nieczysto „skoczyły w tył ze strachu". (Wielkie e!) Koniec Bajki, jeżeli już tak bardzo przewleczony, powinno się diminuować stopniowo, a nie przechodzić tak nagle w pianissimo, które staje się w końcu widmem. Rokitna — Walewskiego wymaga zespołu głosowo potężnego i zaśpiewana w komplecie o którym, mowa, nie robi najmniejszego wrażenia. Gdzież tu był atak? Czy tak ospale atakuje dziś nasza młodzież? Jakże nikło i sucho wypadł końcowy chorał. Szkoda naprawdę tego iście bohaterskiego utworu.

Dziada i babę — Wolfstahla zaprodukowano niedołężnie, nie uwydatniając należycie wielu efek-

tów, które mogły naprawdę interesować. I tu tempo było za wolne, miejscami przewlekłe. Śpiewanie Chóru żołnierzy z op. Faust, bez akompaniamentu, niema celu i sensu, słyszymy go bowiem często w lepszem a pełnem wykonaniu.

Z pieśni ludowych, Krakowiaka — Lachmana i Do jasnych warkoczy — Nowowiejskiego, odśpiewano bardzo dobrze. Nie słyszałem natomiast nigdy tak fałszywie śpiewanej Dumki o wianku. Tenory pierwsze chciały widocznie nadrobić poprzednie obniżenia i podwyższały tak zawzięcie, że wkońcu dopięły swego, bo i solistę wykoleiły. Cały akompaniament w tej pieśni (mormorando) brzmiał nieczysto i raził surowością. Wogóle zespół nie umie śpiewać mormorando, które powinno być zawsze miękkie, a nie, jak to miało miejsce ostre, a w basach aż forsowne.

Zupełnie poprawnie zaśpiewał zespół sympatyczną ludówkę Wójcika — Na łące. W karczmie — Galla w tym wykonaniu i z temi figlami razi. Solista-tenor, p. Matuszczyk posiada głos wcale miły, choć niewielki i zamało giętki. Róże — Nowotnego i Krakowiaka — Lachmana zaśpiewał zespół wcale dobrze, jakkolwiek za jednostajnie, bo tylko forte i piano. Partję solową w Dumce o wianku — Raczyńskiego sfałszował dzięki chwiejnej intonacji w akompaniamencie, oraz dochodzącym z dancigowej sali dźwiękom jazz-bandu.

Zespołem dyrygował spokojnie i umiejętnie dr. Życzkowski. Z innego kompletu byłby z pewnością wiele więcej wydobył, lecz tym razem wysiłki jego szły po większej części na marne. Dziwi mię tylko dlaczego pieśnią: Do jasnych warkoczy napisaną w rytmie $^{6}/_{8}$, dyrygował na 3. Czyżby zespół nie orjentował się w rytmach złożonych?

W końcu usprawiedliwienie dlaczego tyle i tak ostrej krytyki. Otóż dlatego panowie akademicy, że choć przyzwyczajony jestem do słuchania grubo słabszych koncertów chóralnych, to jednak nie mogę znieść widocznego lekceważenia publiczności, wśród której choćby nawet była spora gromadka panienek, oczkujących zawzięcie znajomych śpiewaków i oklaskujących wszystko rzęsiście, znajdzie się przecież zawsze, zwłaszcza w Zakopanem, garstka miłośników naszej pieśni, a nawet, jak tym razem, kilkunastu znawców z różnych stron Polski, dla których warto śpiewać dobrze, bo sąd ich wyrabia chórowi opinję i ich kiwnięcie głową lub lekki oklask znaczą więcej od burzliwych a bezmyślnych aplauzów osobistych sympatyków. Radzę więc szczerze Zarządowi Chóru Akademickiego i jego dyrygentom aby w przyszłości staranniej dobierano głosy oraz wysyłano do takiego, jak tym razem, programu większe komplety, bo odpowiedzialność spada zawsze na firmę.

Zakopane, w lipcu 1928.

Stanisław Kwaśnik.

Kobylin. Dnia 12 lipca r b. tut. Koło święciło rzadką uroczystość, a mianowicie jubileusz 25-letni pracy dyrygenta tut. Koła p. Franciszka Pieprzyka, naogół bardzo zasłużonego około rozwoju Koła i jego świetności.

O godz. 7-mej wieczór zagaił uroczyste zebranie kwartalne dh. prezez Domaszewski, witając przybyłych gości, poczem zaśpiewał chór mieszany pod dyrekcją dyr. dh. Gałdyńskiego, „Wiwat niech nam żyje“ na cześć jubilata.

Następnie po załatwieniu spraw towarzystwa, wygłosił dh. prezes Domaszewski piękną przemowę do jubilata, podnosząc jego zasługi, energję i zdolności — podkreślając niejednokrotnie jego usilne zabiegi, poświęcenie i bezinteresowność, oraz to, że dzięki tylko jemu Koło, będące nieraz u schyłku swego istnienia, zawdzięcza swój dzisiejszy stan. Najważniejszem jednak jest to, że Koło miejscowe dzięki usilnej pracy i zdolności dyrygenta jubilata zdobywało — na każdych niemal zawodach (zjazdach) nagrody i to przeważnie pierwsze, co ze względu na konkurencję innych, liczebnie silniejszych Kół jest rzeczą uwagi godną.

W końcu za trudy i pracę w imieniu całego Koła wręczył jubilatowi dh. prezes Domaszewski wspaniały dar wdzięczności w postaci zegaru salonowego. Nastąpiło składanie życzeń. Z kolei składali życzenia goście z Krotoszyna, a mianowicie dh. prezes okręgowy Szczodrowski, prezes Koła Krotoszyńskiego, dh. Siwiński, burmistrz tutejszego miasta pan Malczewski, dh. Bukolt i sekr. dh. Ciesielska Leokadja, która złożyła życzenia w imieniu wszystkich śpiewaczek i wręczyła wiązankę kwiatów.

Jubilat do głębi wzruszony przemową prezesa oraz życzeniami, dziękował za pamięć i po krótce poruszył szereg ważniejszych wypadków w czasie jego pracy. W końcu życzył Kołu jaknajlepszego rozwoju i świetnych wyników.

Po kilku dalszych przemówieniach nastąpiła druga część uroczystości i to wręczenie dyplomów członkom uznanych za honorowych dh. prezes. Domaszewskiemu Ludwikowi, Gajowczykowi Ignacemu i Gajowczykowi Wojciechowi, którzy 30 lat są członkami Koła i doskonale z obowiązku swego się wywiązywali. Cały chór zaintonował na ich cześć „Niech nas Jedność łączy wkoło“. Ze względu na zainteresowanie samego dha prezesa, który także dyplom otrzymuje, zdano prezesurę najstarszemu członkowi Zarządu dh. Kwiatkiewiczowi Fr., który dyplomy rozdzielił i wygłosił stosowną mowę dotyczącą poszczególnych dyplomowanych.

Szczerą radością, śpiewem i zadowoleniem zakończono zebranie.

Związek Pomorski.

Gdynia. Na 15 sierpnia (Wniebowstąpienie M. P.) naznaczył okręg V kaszubski swój zjazd doroczny do Gdyni. Do okręgu kaszubskiego wchodzą powiaty: morski, kartuski i kościerski. Zjazd ten ma być manifestacją pieśni polskiej ziemi kaszubskiej. Zarząd zaprasza na zjazd chóry z całej Polski i W. M. Gdańska.

(*Od Redakcji:* Zwracamy uprzejmie uwagę wszystkich kół, związków i okręgów, że „Przegląd Muz.“ jest miesięcznikiem, zaleca się więc jaknajrychlejsze nadsyłanie komunikatów przeznaczonych do propagandy zjazdów, koncertów i t. p.).

Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA“ w Poznaniu.